НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ • ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ

НАРОДОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

5 (113) • 2013
ВЕРЕСЕНЬ—ЖОВТЕНЬ

THE ETHNOLOGY NOTEBOOKS

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ • ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1995 р. • ВИХОДИТЬ 6 РАЗІВ НА РІК • ЛЬВІВ



Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту народознавства НАН України

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 15191-3763 ПР. Серія КВ ISSN 1028-5091

Адреса редакції: 79000, м. Львів-центр, проспект Свободи, 15
E-mail: ethnolog@gmail.com

ЗМІСТ



Статті

Ганна СОКІЛ

РОЛЬ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ім. ШЕВЧЕНКА В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ (до 140-річчя створення Товариства)

У статті окреслено головні етапи розвитку, концептуальні засади української фольклористики кінця XIX — першої третини XX століття. Акцентовано на організаційній ролі НТШ у становленні й утвердженні наукових підходів, систематичної дослідницької роботи. У контексті діяльності Товариства висвітлюється значення видатних представників — І. Франка, М. Грушевського, В. Гнатюка як ініціаторів фольклористичної праці.

Ключові слова: Наукове товариство ім. Шевченка, Етнографічна комісія НТШ (1898—1939), систематизація, узагальнення, наукові засади.

На зламі XIX—XX ст. у фольклористиці Галичини відбувся процес, який можна охарактеризувати як перехід до систематизації та узагальнень, науково-теоретичних обґрунтувань. Ознакою цього етапу стало визначення предмета фольклористики, її завдань і методів дослідження, розроблення та вдосконалення понятійного апарату. Це період, коли українська інтелігенція в Галичині вже була налаштована творити справжню науку. Вона формувала національну самосвідомість через широку мережу громадсько-політичних, культурно-освітніх, наукових організацій і товариств, які виникли в останній чверті XIX ст. Засноване 1873 року Літературне товариство ім. Шевченка у Львові об'єднало українську інтелігенцію навколо національної ідеї з метою «створити захист для українського слова поза межами царсько-жандармської влади» [15, с. IX].

Організаторами й меценатами товариства були: Є. Милорадович, М. Жученко, О. Кониський, Д. Пильчиків, а з галичан — С. Качала. І хоча спочатку планували назвати Товариство «Галич», згодом його організатори зійшлися на імені Шевченка, яке з'єднало розділених кордоном представників української нації. Статут Літературного товариства ім. Шевченка затверджено 11 грудня 1873 року і з того часу почався відлік його діяльності.

Товариство у Львові виникло майже тоді, коли й Південно-Західний відділ РГТ у Києві, до якого входили такі авторитети, як В. Антонович, М. Драгоманов, П. Чубинський. Ніби передбачаючи недовге існування наукового центру в Києві, та, зрештою, навчені досвідом ще 1863 року (Валуєвський циркуляр), представники інтелігенції хотіли створити захист для рідного слова поза межами підросійської частини України. Їх побоювання про долю української мови незадовго були оправдані, бо не забарився горезвісний Емський указ (1876). Припинено діяльність Південно-Західного відділу РГТ у Києві. Натомість наукову діяльність, розгорнуту попередниками, продовжили у Львові в Літературному товаристві, яке згодом було реорганізоване в Наукове товариство імені Шевченка (1892) і проіснувало до 1939 року. Ініціаторами такого реформування стали також наддніпрянські й галицькі діячі (О. Кониський, О. Барвінський, Д. Гладилович та інші).

Наукове товариства у Львові, створене на зразок європейських академій, нерозривно пов'язане із загальноукраїнською наукою. У його структурі діяло

три секції — історико-філософська, філологічна та природничо-математично-лікарська з різними комісіями. При перших двох — Етнографічна комісія. Залежно від амплітуди функціонування товариства відповідно розвивалася й народознавча галузь. Для фольклористики окресленого періоду характерні такі тенденції: перехід від збирання до публікацій та глибокого наукового опрацювання народної словесності; посилена увага до жанрових і тематичних зібрань; організація систематичної дослідницької роботи; звернення до вивчення етномузикознавчого аспекту; постановка нових теоретичних проблем.

Дослідники продовжували розв'язувати ті вузлові аспекти, які розпочали їхні попередники (М. Максимович, М. Шашкевич, І. Вагилевич, О. Бодянський, М. Костомаров, П. Куліш, П. Чубинський, М. Драгоманов): суспільна роль усної словесності, відображення в ній життя етносу, а звідси співвідношення національного, локального та універсального, увага до окремих носіїв народної творчості, про історичну періодизацію фольклору, колективного та індивідуального в творчому процесі. Фольклористи Галичини зробили чимало цінних досліджень поетики, історичного вивчення матеріалу, методичних принципів та прийомів. Зовсім новим етапом стало обстеження робітничого фольклору, зокрема бориславського циклу. Увагу до новотворів одним із перших у Галичині звернув І. Франко, а продовжили В. Гнатюк, Ф. Колесса. Об'єктом інноваційних дослідницьких інтересів учених стали також пісні про еміграцію, світову війну, українське січове стрілецтво. Українська фольклористика за весь той час збагатилася величезною кількістю зібраного матеріалу, ґрунтовними дослідженнями з історії, теорії окремих жанрів, методології.

Такого піднесення національного відродження та розвитку науки, як у зазначений період, з часів «Руської трійці» Галичина не знала. Особливо продуктивним виявився проміжок від надання товариству статусу наукового і до початку Першої світової війни (1892—1914). У воєнний час (1914—1918) темпи наукової роботи помітно знизилися. Відтак наступне двадцятиліття (1919—1939) характеризувалося поступовим відновленням науки та нестабільними тенденціями у фольклористиці, зважаючи на ті суспільно-політичні події, які відбувалися і в Галичині, і в усій Україні.

Якісно новий етап виявився у зв'язку з переїздом до Львова 1894 року М. Грушевського. Віддаючи належне «Великому Українцеві», не можна зігнорувати те, що ґрунт для фольклористики в Галичині вже підготував І. Франко та його оточення. А з приходом молодого науковця з Києва посилилась і поглибилася систематична дослідницька праця. Талант М. Грушевського залучати до роботи наукових працівників незадовго дав вагомі результати. За його протекцією членом НТШ став сам І. Франко (1895), згодом когорту фольклористів поповнено також молодими силами (В. Гнатюк, З. Кузеля, О. Роздольський, Ф. Колесса).

Очевидно, якби М. Грушевський приїхав до Львова на десять років раніше, йому не вдалося б досягнути тих результатів, які він здобув тут на поприщі української науки, бо тоді суспільство ще не було готове до цього, оскільки не вистачало ентузіастів, які могли б серйозно займатися наукою. Тому важливу роль відіграло порозуміння між членами Товариства на початкових стадіях роботи. У цьому контексті варто наголосити на взаємній науковій діяльності «великої трійці» — М. Грушевського, І. Франка та В. Гнатюка, — які, за висловом В. Яніва, залишаться у пантеоні найвидатніших українців усіх часів завдяки своїй праці в НТШ [21, с. 7]. Перший із них був головою НТШ (1897—1913), другий — директором філологічної секції (1898—1907), останній — довголітнім секретарем НТШ (1898—1926). Усіх їх об'єднувала спільна діяльність в Етнографічній комісії, спрямована на виявлення важливих духовних цінностей. Цей час увійшов в історію як «золота доба».

З діяльністю НТШ суттєво змінилася на краще мовна ситуація. Українська мова не лише розширила межі свого побутування в галузі філології, історії, етнографії, права, природничих наук, математики і медицини, а й збагатилася новими ідеями, термінами й зворотами. Чимало корисного лінгвістичного матеріалу почерпнуто з величезної кількості опублікованих джерел, насамперед з усної народної словесності, з пам'яток давньої літератури та ін.

Високо оцінюючи роботу товариства, І. Франко завдячував насамперед організаторським здібностям М. Грушевського. «З усього того, що тепер робиться в Галичині, — писав І. Франко, — крім праці над усвідомленням і політичним згуртуванням

мас народних, найвартніші, по-моєму, ті початки систематичної праці наукової, яку зорганізував при Науковім тов. ім. Шевченка проф. М. Грушевський, і яка вже тепер здобуває і товариству, і цілому нашому народові признання — звісно, не дома, не серед широкого загалу русинів, а поза границями нашого краю, там, де люди займаються наукою і цінять наукову працю. Я чув із уст проф. Ягича слова гарячого признання для тої, хоч і як поки що скромної праці, і слова здивування, як се товариство ухитряється при таких мізерних фондах продукувати так багато. А з уст одного польського вченого я чув заяву, що те, що тепер робить товариство ім. Шевченка, се перший примір такої дружньої праці не тільки в історії галицько-руського, але загалом у історії українсько-руського духового життя» [18, с. 360].

У розвитку науки НТШ стало новим етапом і швидко завоювало симпатії українців, здобуло поважне місце серед наукових інституцій слов'янського світу. З його діяльністю розпочалася систематична наукова праця, організатором якої був М. Грушевський. «Хто б там не приписував собі заслугу зреформування сего Товариства, — писав І. Франко 1901 року, — все одно треба сказати, що заслуга зорганізування в ньому наукової праці вповні належить проф. М. Грушевському. Чоловік широкої освіти, незламної волі і невичерпної енергії, він сполучає в собі серйозність і критицизм ученого-історика з молодечим запалом для справи піднесення рідного народу [...]. Ті мало не 70 томів наукових і літературних публікацій, виданих за той час під його редакцією, за його ініціативою і при його діяльній помочі, то далеко не все, то, може, лиш половина його праці» [19, с. 160—161]. З наведеної цитати простежується, як високо оцінював І. Франко організаторську та наукову діяльність М. Грушевського і його роль у реформуванні НТШ. Хоча це були тільки початки роботи М. Грушевського як голови НТШ, І. Франко зумів розпізнати в ньому неординарну постать — талановитого керівника і здібного науковця.

Безпосередньо сам М. Грушевський приділяв багато уваги питанням місця фольклористики, етнографії у світовій науці. З його приходом усе частіше почали з'являтися в «Записках НТШ» розвідки, приурочені до цієї галузі, рецензії на фольклористичні видання українських та зарубіжних авторів. Для успішного проходження наукової роботи він готував і залучав молодь. Разом з І. Франком спонукав О. Роздольського, В. Гнатюка до співпраці в перших томах «Етнографічного збірника». 1901 року було запропоновано тоді ще студентові Віденського університету Зенону Кузелі подавати систематичні огляди західноєвропейських наукових видань до бібліографічного відділу «Записок НТШ», що молодий дослідник ретельно виконував упродовж тривалого часу.

Роль НТШ (ініціатива М. Грушевського, І. Франка) і в заснуванні окремої серії для публікування фольклорно-етнографічних матеріалів («Етнографічний збірник», 1895—1929), адже до того часу не існувало спеціальних часописів, де можна було б поміщати уснопоетичні матеріали чи теоретичні розвідки. Українські дослідники змушені були друкувати фольклорні записи разом із розвідками у російськомовних періодичних виданнях — «Киевская старина» (1882—1906), «Сборник Харьковского историко-филологического общества» (1886—1916), «Этнографическое обозрение» (1889—1916), «Живая старина» (1891—1916), а також у польських — «Lud», «Wisła») та ін. Як слушно зауважив Ф. Вовк, що «не бувши господарем у своїй власній хаті, наш український народ не мав досі ні своєї наукової літератури, ні своїх власних наукових інституцій, і наші праці, як і наші робітники на етнографічному полі мусіли шукати притулку то у московській, то у польській, то інших слов'янських і позаслов'янських літературах» [1, с. XVIII]. Із початком видань «Етнографічного збірника», згодом і «Матеріалів до української етнології» (1898—1929) нарешті настала можливість оприлюднювати наукові статті, публікувати фольклорно-етнографічні матеріали рідною мовою.

Пріоритет української мови сприяв інтенсивній діяльності НТШ. На перше місце ставились національні інтереси. Одним із засадничих принципів було публікування матеріалів, пов'язаних безпосередньо з Україною. Цим закладено основу, а заодно й наукову базу для подальшої праці і взаємозв'язків з українськими та зарубіжними дослідниками, що простежується з публікацій, зокрема основного друкованого органу Товариства — «Записок НТШ», які мали також забезпечувати міжнародні контакти.

Найпродуктивнішим для часопису, як і діяльності НТШ загалом, став період з 1895 по 1913 рік, упродовж якого редагував його М. Грушевський. Якраз тоді інтенсивно публікували свої праці І. Франко, В. Гнатюк, Ф. Колесса, Ф. Вовк, М. Возняк, З. Кузеля. «Записки» виступили трибуною для теоретичних розвідок, у яких порушували загальнонаукові проблеми про усну словесність, досліджували окремі фольклорні жанри, розглядали питання історії фольклористики (див.: [13, с. 406—422]). Здебільшого йшлося про дослідження персоналій. Цю проблему порушено в статтях В. Доманицького про З. Доленгу-Ходаковського [7, с. 1—43], М. Кордуби «Розвідки д-ра Раймунда Фридриха Кайндля з етнографії руської» [10, с. 1—10], І. Франка «Еміль Коритко, забутий слав'янський етнограф» [17, с. 82—122], А. Франка «Григорій Ількевич як етнограф» [16, с. 91—122, 123—156, 117—139]. Низку публікацій у «Записках НТШ» приурочено культурним взаєминам українців, у яких ідеться про фольклористичні зв'язки, листуванню відомих науковців, громадських діячів, наведено короткі біобібліографічні довідки [2, с. 339—390: 3, с. 165—240; 12, с. 5—10] тощо. Неоціненним джерелом інформації для дослідників були рецензії. «Діставши нову книжку в руки, — зауважив В. Дорошенко, — насамперед хапались переглядати рецензійний відділ» [8, с. 31].

Широку інформацію з фольклористики представлено у розділах «Наукова хроніка» і «Бібліографія», які за редагуванням М. Грушевського були постійними в часописі. Важливе значення мали повідомлення про матеріали з питань народознавства з інших українських та зарубіжних видань. Скажімо, В. Гнатюк систематично рецензував випуски російської періодики — «Живая старина», «Этнографическое обозрение», «Известия Отделения русского языка и словесности». Огляди публікацій з різних іноземних часописів, як уже було зазначено, робив З. Кузеля, активно співпрацюючи у бібліографічному відділі «Записок». Найчастіше він вибирав інформацію з публікацій, що з'являлися в Італії, Австрії, Німеччині, Франції. Скажімо, на 1909 рік чужоземна бібліографія, що стосувалася усієї української території, вже обіймала 10 000 заголовків [9, с. 362].

Із відходом М. Грушевського від редакторства (1913) структура «Записок НТШ» дещо змінилася. Лише деякі томи вміщували певний інформативний матеріал (1926, т. 144—145; 1937, т. 153), інших — публікацій довідкового характеру, рецензій на праці з фольклористики у них уже не було.

Велику організаторську роботу в редакції «Записок» проводив, крім М. Грушевського та І. Франка, В. Гнатюк, котрий постійно налагоджував зв'язки з багатьма науковцями не лише українськими, а й зарубіжними, забезпечував «Записки» фольклорно-етнографічним матеріалом та розповсюджував часопис у наукових колах України і за рубежем. Документи того часу засвідчують, що як секретар НТШ, а згодом голова Етнографічної комісії В. Гнатюк займався обміном наукової літератури. Скажімо, до нього звертався російський дослідник М. Сперанський з Москви з проханням прислати окремі номери «Записок», де містяться дослідження проф. Колесси [4, с. 353]. Чеський історик та етнограф Л. Нідерле писав з Праги, що останні річні комплекти «Записок НТШ» для нього стали важкодоступними [4, с. 165]. Однак не завжди вчасно можна було одержати видання НТШ навіть у підросійській Україні, про що, зокрема, нерідко повідомляв Б. Грінченко з Чернігова: «Дякую за прислані мені книжки. Вони мені дуже здаються, бо саме тепер друкую новий том фольклорної прози. «Етнографічний збірник» у мене є тільки шість томів, «Етнографічних матеріалів» («Матеріали до української етнології». — *Г. С.*) є тільки перший том; «Записок наукових» не стає XXVIII т. і всіх після XXXIII. Коли б прислали на ту ж адресу, то вельми вдячний був би» [4, с. 83—84].

Методика, якою керувалася редакція «Записок» полягала у критичному відборі пропонованих до друку наукових матеріалів. Статті проходили попереднє обговорення, проводились дискусії, що спричинювало часто полеміку стосовно засадничо важливих питань, автори намагалися враховувати слушні зауваги рецензентів. Усе це підносило фаховий рівень часопису та його престиж у наукових колах.

Видавничою продукцією НТШ посідало одне з провідних місць поміж подібними закладами інших слов'янських народів. З наукового погляду видання Товариства не поступалися перед подібними зарубіжними. Вони охоплювали важливі царини науки і відіграли значну роль у розвитку фольклористики. Навколо часописів згуртувались у співпраці передо-

ві наукові сили розділеної на той час України та залучено широке коло зарубіжних авторів. Статті, надруковані в «Записках НТШ», одержали позитивні відгуки в іноземних часописах.

До Першої світової війни в НТШ видано 118 томів «Записок НТШ» із 155, що вийшли у Львові до 1939 року; 36 випусків «Етнографічного збірника» (із фактичних 39); 15 томів «Матеріалів до української етнології» (з усіх 22); 14 томів «Збірника філологічної секції» та ін. Така активна діяльність НТШ перед початком війни дає підстави прирівнювати товариство до академічної установи, яка зорганізувала та виховала наукові кадри українців, залишивши глибокий слід в історії української наукової думки. Велику цінність для дослідницьких студій мала також бібліотека НТШ, основу якої становили книжки і періодика, рукописні та архівні матеріали з обсягу україністики. Безпосередньо перед війною до бібліотеки надходили майже всі українські газети, що видавали в Європі й Америці. Подібних фондів української преси, як констатував довголітній секретар НТШ В. Гнатюк [5, с. 134], не було більше в ніякій іншій бібліотеці на українських теренах. Усе це засвідчує, що фольклористична робота в Галичині на той час проводилася фахово, систематично.

Темпи наукової діяльності помітно знизилися під час війни, коли НТШ перестало працювати в звичному форматі. 1914 рік, який мав бути ювілейним для товариства (планували відзначити століття свого патрона, Т. Шевченка і сорокаліття літературної праці І. Франка), не приніс очікуваних результатів. Дещо вдалося зробити, але збірник на честь І. Франка вийшов аж 1916 року після смерті поета. Під час окупації Львова російська влада не дозволяла проводити ніякої роботи в інституції: заборонені засідання, не працювала друкарня, призупинено видання наукової літератури. У зв'язку з цим керівництво товариства перенесло центр НТШ на деякий час (травень-вересень 1915 року) до Відня, де були більші можливості продовжити наукову й видавничу справу. До столиці Австрії переїхали В. Щурат, котрий виконував на той час обов'язки голови НТШ, Ф. Колесса, С. Рудницький. За допомогою кур'єра вони спрямовували діяльність «розірваного навпіл» НТШ. Така ситуація стримувала накреслені ще до війни плани, тому цей період був малопродуктивним для товариства. Та все-таки опубліковано, за підрахунками В. Гнатюка, 22 книжки і 6 зошитів [5, с. 82]. Щоправда, із запланованих 11 видань Етнографічної комісії вийшло всього 8.

У міжвоєнне двадцятиліття (1918—1939) поступово відновлювалася діяльність комісій НТШ, де зосереджувалась українська наука. Етнографічну комісію, яку очолював В. Гнатюк, а після його смерті Ф. Колесса, поповнили нові члени — І. Раковський, С. Рудницький, Г. Колцуняк, Я. Пастернак та інші. Однак і надалі постійно виникали проблеми з виданням фольклорних збірок, публікацій статей і досліджень через брак коштів. Польська влада, що настала в Галичині з кінця 1918 року, переслідувала все українське, не виділяла державної допомоги для науково-видавничої справи, забороняла навчання українською мовою в університеті, школі тощо. Незважаючи на такі умови, фольклористика поповнилася ґрунтовними студіями Ф. Колесси, серед яких новим словом у науці про усну словесність стали дослідження про ґенезу народних дум із голосінь, що заперечило усталену тезу (П. Житецького, В. Перетца) про напівкнижне та напівнародне походження кобзарських рецитацій. Учений наголосив на важливості синтетичного вивчення дум (поєднання словесного тексту з мелодією).

У 1920-ті роки появилися узагальнюючі праці з історії української літератури, в яких розглянуто фольклор: «Начерк історії української літератури» (1920) Б. Лепкого, «Історія української літератури» О. Барвінського, «Історія української літератури» (1920—1924) М. Возняка. Епохальним явищем європейського зразка стала «Історія української літератури» М. Грушевського, перші томи якої вийшли у Львові 1923 року. Розгляд історії української словесності автор розпочав з фольклору, відвівши йому два томи. Праця вирізняється високим теоретичним рівнем, оригінальністю концепцій та добірністю ілюстративного матеріалу. Те, що М. Грушевському вдалося подати, за його ж словами, такий «розкішний образ обрядової поезії», він завдячував В. Гнатюкові, зокрема за цінне видання колядок і щедрівок, яким достатньо скористався у своїй монографії [6, с. 169.].

Заслуговують на увагу глибокі наукові дослідження М. Возняка про фольклористичну діяльність «Руської трійці» — «У століття «Зорі» Маркіяна

Шашкевича» (1935—1936) і розвідки про Франка-фольклориста. Важливу роль у фольклористичній думці Галичини відіграли доробки К. Сосенка, І. Свєнціцького (див.: [20]). Хоча міжвоєнне двадцятиліття й позначилося помітним спадом фольклористичних студій, все ж з'явилися цінні публікації, які до сьогодні не втратили своєї вартості.

Піднесенню наукового престижу сприяла співпраця з зарубіжними вченими. Чимало представників НТШ (Ф. Вовк, М. Грушевський, І. Франко, В. Гнатюк, З. Кузеля, Ф. Колесса, Я. Пастернак) досягли європейського рівня, їх обирали членами народознавчих, фольклористичних, антропологічних товариств у Петербурзі, Парижі, Відні, Берліні, Празі. Натомість дійсними членами НТШ у Львові ставали відомі зарубіжні дослідники (Ян Бодуен де Куртене, Еріх Бернекер, Олександр Брікнер, Олаф Брок, Любор Нідерле, Франц Пастрнек, Макс Фасмер, Іван Шишманов, Ватрослав Ягич, Альфред Єнсен, Раймунд Кайндль, Шарль Сеньобо, Олексій Шахматов та ін. (див.: [11; 14, с. 464—509]).

Отже, в українській фольклористиці на кінець XIX — першій третині XX ст. зроблено значний поступ, важливим чинником якого стало НТШ. Знакову роль відіграла «велика трійця» (І. Франко, М. Грушевський, В. Гнатюк), що інтегрувала всесторонню працю на збирацькому, едиційному теоретико-дослідницькому рівнях. НТШ виявилося тією організацією, де зосередилися чималі наукові потуги, що розв'язували важливі проблеми, концепція яких відповідала академічним принципам. Воно змобілізувало культурну ідентичність нації, відновило кращі традиції нашої минувшини та прищепило до них здобутки загальнолюдської цивілізації.

1. *Вовк Хв.* Від редакції (Дещо про теперішний стан і завдання української етнольоґії) / Хведір Вовк // Матеріали до українсько-руської етнології. — Львів, 1899. — Т. 1. — С. V—XIX.
2. *Возняк М.* Ол. Кониський і перші томи «Записок». З додатком його листів до Митр. Дикарева / Михайло Возняк // Записки НТШ. — Львів, 1929. — Т. 150. — С. 339—390.
3. *Возняк М.* Останні зносини П. Куліша з галичанами. З додатком його листування з М. Павликом / Михайло Возняк // Записки НТШ. — Львів, 1928. —Т. 148. — С. 165—240.
4. *Гнатюк В.* Документи і матеріали (1871—1989) / упоряд. Я. Дашкевич, О. Купчинський, М. Кравець, Д. Пельц, А. Сисецький. — Львів, 1998. — 466 с.
5. *Гнатюк В.* Наукове товариство імени Шевченка у Львові (Історичний нарис першого 50-річчя — (1873—1923)) / Володимир Гнатюк ; вступ. слово В. Яніва ; 2-ге вид. — Мюнхен ; Париж, 1984. — 177 с.
6. *Грушевський М.* Академік Володимир Гнатюк (1871—1926) / М. Грушевський // Україна. — 1926. — Кн. 6. — С. 182—190.
7. *Доманицький В.* Піонер української етнографії З. Доленга-Ходаковський / В. Доманицький // Записки НТШ. — Львів, 1905. — Т. 65. — Кн. 3. — С. 1—43.
8. *Дорошенко В.* Огнище української науки: Наукове товариство імени Т. Шевченка / Володимир Дорошенко. — Нью-Йорк ; Філадельфія, 1951. — 116 с.
9. *Колесса Ф.* Огляд праць проф. д-ра Зенона Кузелі з обсягу етнографії й етнології / Філарет Колесса // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX—XX століття : зб. наук. праць та матеріалів. — Львів, 2005. — С. 357—363.
10. *Кордуба М.* Розвідки д-ра Раймунда Фридриха Кайндля з етнографії руської / Мирон Кордуба // Записки НТШ. — Львів, 1896. — Т. 11. — Кн. 3. — С. 1—10.
11. *Купчинський О.* Дещо про форми і напрями наукової і науково-видавничої діяльності НТШ. 1892—1940 роки (Міжнародний аспект) / Олег Купчинський // З історії Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 1997. — С. 16—23.
12. *Перетц В.* Пам'яти Павла Житецького / В. Перетц // Записки НТШ. — Львів, 1911. — Т. 102. — Кн. 2. — С. 5—10.
13. *Сокіл Г.* Розвиток української фольклористики в Галичині кінця XIX — початку XX ст. / Ганна Сокіл // Записки НТШ. Праці секції етнографії і фольклористики. — Львів, 2010. — Т. 259. — С. 406—422.
14. *Сокіл Г* Українська фольклористика в Галичині кінця XIX— першої половини XX століття: історико-теоретичний дискурс. —Львів, 2011. — 588 с.
15. *Студинський К.* Наукове товариство ім. Шевченка у Львові, 1873—1928 / Кирило Студинський // Записки НТШ. — Львів, 1929. — Т. 150. — С. IX—XVIII.
16. *Франко А.* Григорій Ількевич як етнограф / Андрій Франко // Записки НТШ. — Львів, 1912. — Т. 109. — Кн. 3. — С. 91—122; Т. 110. — Кн. 4. — С. 123—156; Т. 111. — Кн. 5. — С. 117—139.
17. *Франко І.* Еміль Коритко, забутий слав'янський етнограф / І. Франко // Записки НТШ. — 1908. — Т. 86. — Кн. 6. — С. 82—122.
18. *Франко І.* З новим роком (1897) / Іван Франко // Франко І. Мозаїка. Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів у 50 томах / Іван Франко ; упоряд.

З.Т. Франко, М. Василенко. — Львів : Каменяр, 2001. — С. 356—368.
19. *Франко І.* З останніх десятиліть XIX в. / Іван Франко // Франко І. Мозаїка. Із творів, що не ввійшли до зібрання творів у 50-томах / Іван Франко ; упоряд. З.Т. Франко; М.Г. Василенко. — Львів : Каменяр, 2001. — С. 160—161.
20. *Шутак О.С.* Фольклористична думка в Галичині 20—30-х років XX століття (К. Сосенко, Ф. Колесса, І. Свєнціцький) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.07 «Фольклористика» / О.С. Шутак. — Львів, 2003. — 20 с.
21. *Янів В.* До джерел творчої енергії автора / Володимир Янів // Гнатюк В. Наукове товариство ім. Шевченка у Львові. (Історичний нарис першого 50-річчя — (1873—1923)) / Володимир Гнатюк ; вступ. слово В. Яніва ; 2-ге вид. — Мюнхен ; Париж, 1984. — С. 5—29.

Hanna Sokil

ON THE ROLE OF SHEVCHENKO SCIENTIFIC SOCIETY IN THE HISTORY OF UKRAINIAN FOLKLORE STUDIES
(In Society's 140th Anniversary)

In the article have been outlined all main stages in development as well as some conceptual foundations of Ukrainian folklore studies through the late XIX and the first third of the XX cc. Principal attention has been paid to Society's organizing role in elaboration and consolidation of scientific approaches in systematized range of researches-work. Reviews of outstanding scholars' achievements, works by Ivan Franko, Mykhailo Hrushevsky, Volodymyr Hnatiuk as members of Society and promotors of folkloristic studies has been presented.

Keywords: Shevchenko Scientific Society, Ethnographic Commission of Shevchenko Scientific Society (1898—1939), classification, generalization, scientific principles.

Ганна Сокил

РОЛЬ НАУЧНОГО ОБЩЕСТВА им. ШЕВЧЕНКО В ИСТОРИИ УКРАИНСКОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
(к 140-летию создания Общества)

В статье обозначены основные этапы развития, концептуальные основы украинской фольклористики конца XIX — первой трети XX века. Подчеркивается организационная роль НОШ в становлении и утверждении научных подходов, систематической исследовательской работы. В контексте деятельности Общества освещается значение выдающихся представителей — И. Франко, М. Грушевского, В. Гнатюка как инициаторов фольклористического труда.

Ключевые слова: Научное общество им. Шевченко, Этнографическая комиссия НОШ (1898—1939), систематизация, обобщение, научные основы.



Василь СОКІЛ

ЕПІТЕТ У СИСТЕМІ ЗОБРАЖАЛЬНО-ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ НАРОДНИХ ТВОРІВ ПРО ГОЛОДОМОРИ

У статті розглядається питання поетики народної прози про голодомори, зокрема ролі і місця епітета. Вказується на його функціональність, своєрідність та способи використання. За допомогою епітетів підкреслюється зовнішній вигляд персонажів, ознаки явищ, предметів, характерних досліджуваному циклу творів.

Ключові слова: голодомор, епітет, персонаж, предмет, явище.

Одна з істотних рис поетичного стилю наративів про голодомор — поверхова автологічність мови, тобто вживання слів здебільшого у прямому, а не в переносному значенні, стриманість у використанні зображально-виражальних засобів — епітетів, порівнянь, метафор тощо. Звичайно, в тому є певний сенс, однак специфічними прийомами, характерними для цього масиву, створюється надзвичайна експресія, напруженість, драматизм. Спробуємо коротко розглянути ті, що виконують зображально-виражальну функцію. Найелементарніший із них — епітет. Оригінальність його в цих жанрах, що вони породжені однаковими умовами життя. Спільними умовами є голодоморний побут, момент загрози життю людей та прогнозована смерть.

Отже, у поетичній парадигмі фольклору епітет займає своє місце і відповідає принципам народної естетики. Проте в працях про голодомор загалом і наративів зокрема задеклароване питання не розглядалося, більше того, навіть не ставилося як наукова проблема. Можливо, це трапилося через відносну небагаточисельність чи одноманітність зазначеного тропа. Між тим, очевидно, що поетичні засоби, в тому числі й епітет, складаються в рамках подібних жанрів, як це маємо народну документалістику про голодомор, реалізуються з найбільшим ефектом її тематики і проблематики. Звідси випливає, що вибір і вживання епітета, його функції задані сферою дійсності, яка служила об'єктом зображення в наративах, і втілилась у певних сюжетах, композиційних побудовах. У цьому смислі досліджуванна проза відрізняється не тільки від таких жанрів, як балада, лірична пісня, а й казка, легенда. Народні оповідання та перекази про голод уводять нас у середовище трагічної дійсності, соціально-економічних та національних колізій.

Увага до пропонованого зображально-виражального засобу була звернута давно. Засновник історичної поетики О. Веселовський ґрунтовно дослідив форми поетичної мови, стилю, серед яких відвів йому належне місце. Згідно з його трактуванням, епітет — «одностороннє означення слова або підновлююче його загальне значення або підсилююче, яке підкреслює яку-небудь характеристику, визначну якість» [2, с. 59]. Цей складник художньої системи має свою хронологію, бо ж «історія епітета є історією поетичного стилю в скороченому вигляді» [2, с. 59]. З визначенням О. Веселовського погодились і літературознавці, і фольклористи. Щоправ-

да, лінгвісти схильні вважати епітетом «слово (рідше сукупність слів), що виступає означенням опорної лексеми, називаючи найбільш показові елементи змісту, характеризуються узагальненістю семантики, тісним поєднанням із означуваним, постійністю, повторюваністю, відтворюваністю у процесі мовлення, деякими специфічними способами граматичного оформлення (короткі та повні форми прикметників, прикладка тощо») [6, с. 202]. Такий мовознавчий підхід до розуміння епітета починає поширюватися і в деяких сучасних фольклористичних дослідженнях. Однак цей «мовно-виразовий засіб, що відіграє значну роль у творенні мовної картини світу» [8, с. 102], відносно мало пов'язується з його безпосереднім функціональним, образним, ідейно-емоційним навантаженням, оскільки він специфічний у кожному жанрі зокрема. Ближче до предмета нашого дослідження визначення К. Фролової: «Епітет — образне означення, влучна характеристика особи, предмета або явища, яка підкреслює їх суттєву ознаку, дає ідейно-емоційну оцінку» [12, с. 155].

Цей світ у народній прозі про голодомор представлений образами звичайних селян, їхніх родичів, близьких, знайомих, а з іншого — владних репрезентантів, які перебувають у гострих конфліктних ситуаціях. Сюжетний динамізм і стислість розповідей — результат наповненості діями, а також окремими оцінювальними судженнями.

Художня система у досліджуваних народних оповіданях та переказах пізня в порівнянні з іншими жанрами. Вона складалась, безперечно, на загальнофольклорній основі, і не могла не використовувати певною мірою традиційних прийомів, зокрема постійних епітетів. Наративному комплексу про голодомор більше характерні прості означення, які відіграють у ньому важливу роль реалістичної деталі. Для прикладу візьмемо народну оцінку самого голодомору як явища: «Жахливо пригадувати ті часи *великого* голоду», «тут був *великий* голод» [9, с. 45, 64—65], «*Сильний* голод був» [3, с. 139], «Голод був *силенний*» [9, с. 61], «Голод був *невиносимий*» [10, с. 192], «Голодовка була *страшна*» [4, с. 253], «Голод *страшенний*», «*Страшний* голод був, *страшний* голод» [11, с. 84, 92]. «В тридцять третьому це вже був *повний* голод» [1, с. 99], «Навмисне зроблено цей *смертельний* голод» [9, с. 65]. Неважко помітити, що в наведених цитатах означення реалістично пояснюють явище голодомору, хоча експресія цих слів викликає відверті негативні емоції. Окреслюючи голод словом *великий*, оповідачі вказують на його масштаби, чисельність; «*невиносимий*» — якого важко або неможливо витерпіти, знести; *сильний* (*силенний*) — істотний за ступенем вияву, вражаючий; «*повний*» — який досяг свого найвищого ступеня. Найчастіше інформатори дають йому оцінку — «*страшний*», тобто такий, що викликає почуття страху, вирізняється сумними подіями, тяжкими наслідками, які інша респондентка охарактеризувала *смертельним* голодом.

У наративах вживаються епітети, які пов'язуються з часовими, сезонними параметрами голодомору. Його вважають *важким*, *страшним*, *жахливим*, *голодним* часом [9, с. 95, 97, 128]. Та найбільше запам'ятався людям 1933 рік — *трудний*, *страшний* [11, с. 67]. Вони навіть не раділи провесні, «бо весна прийшла до нас *страшна*» [9, с. 80], адже саме тоді закінчились продукти харчування, а до нового врожаю було ще далеко.

До слова, епітет «*страшний*» належить до найбільш уживаних у досліджуваній тематиці. Тільки у збірці «Народні твори про голодомори» їх виявлено понад 80. Вони стосуються як самого періоду, так і людей. Асоціативне поле цього епітета утворює достатньо велику парадигму, яка циклізується навколо: а) часу: «страшний 33-ій», «страшна голодовка», «страшний час», «страшне врем'я», «страшна весна», «страшні годи», «страшні дні»; б) людей: «страшний чоловік», «страшне дитя», «страшні глаза», «страшні руки», «страшні ноги», «страшні нігті», «страшний стогін», «страшні муки», «страшна смерть»; в) емоцій: «страшний жах», «страшніший страх», «страшне видовище», «страшна картина».

Частина епітетів стосується безпосередньо самих персонажів. Окрему групу становлять ті, які увиразнюють позитивні якості та властивості героїв, оскільки підкреслюють моральні сторони, визначають їхнє соціально-економічне становище, професію. Між ними поширенішими виявилися епітети з означеннями доброго господаря: «Помер тоді також не один *добрий* господар землі» [4, с. 122], «Мій брат, Іван Устимович, був дуже працьовитим, *добрим*, завжди допомагав» [11, с. 31], «Батько був *добрий* столяр і годував сім'ю» [4, с. 94]; «Ну, муй

та́то був тру́женік *вели́кий*» [11, с. 31], «*Харо́ший* кузне́ць був» [11, с. 41]. Деякі оповідачі вважають, що такі риси людини, як швидкість, вправність у роботі, вміння вести справу і знаходити вихід у скрутному становищі допомагали навіть урятуватися від голоду: «А його дружина вижила, була *метка, проворна*» [4, с. 55].

У досліджуваних творах виявлено достатню кількість епітетів, які визначають зовнішні дані, фізичні якості, вік людини. Звичайно, виділяються такі загальні риси, як молодість, краса: «Молоди́й, здоро́вий таки́й па́рубок був» [11, с. 148]; «Які діточки *здорові* да *гарні* були» [4, с. 58]; «То було таке гарненьке дитя» [9, с. 125]; «Маня була *повненька, красіва, чорнявенька*, а коса, як рука. Це красуня була *всемирна*» [4, с. 147]; «Такий *красівий*, натоптуватий, широкі плечі» [4, с. 120]; «*Красі́ва* була́, во́лоси такіє длінниє» [11, с. 169]; «А очі в нього *чорні*, такий *красивий* дядько» [11, с. 128—129]. Подібними похвальними характеристиками наділялись позитивні персонажі до голодомору, а вже в його часи епітети набирали своєрідної форми антитези: «А мій брат такий же *гарненький*, а ножки *пухлі*» [9, с. 66].

У зв'язку з тим, що в наративах про голодомор герої переважно не індивідуалізовані, проте набувають загальних ознак, зважаючи на трагічну ситуацію. Епітети пов'язуються з фізичними якостями, станом голодних людей: «вздовж дороги люди *пухлі, худі* валялися» [4, с. 87]; «Бачили *синюшних, пухлих* людей, і скрізь одні сльози» [9, с. 57]. Аналогічні характеристики подаються до різних людей, незалежно від статі чи віку. Так, дівчина розповідає: «Семеро дітей в сім'ї, я старша, *худа* була, *страшна*, одна тінь» [4, с. 87]. Або: «Іван був *сухий*, як карандаш, а живіт *пухлий*» [4, с. 115]; «Подивилась на свої нігті, вони такі *сині* та *страшні*» [9, с. 81]. Ці ознаки вказують на повну виснаженість людини, доведеної до фізичного знищення. Тут домінує епітет «*пухлий*», який за своєю суттю є антропоморфною ознакою, оскільки стосується людей загалом («*пухла* людина», «*пухлі* люди»), за статтю («*пухла* жінка», «*пухлий* хлопець», «*пухлі* чоловіки», за віком («*опухлі* діти», «*попухша* дитина», «*опухле* дитя»), за спорідненістю («*пухлий* батько», «*пухлі* мама, сестра, брати», «*пухла* сестра частин людського тіла («*пухле* тіло», «*опухлі* руки», «*пухлі* ноги»), за соціальним станом («*пухлі* селяни», «*пухла* учителька», «*пухлі* ученики»).

Вражає картина, коли «діти дивляться *голодними* очима» [9, с. 88]. Йдеться не стільки про реальне відчуття голоду, скільки образно передається внутрішній, духовний стан героїв, адже очі — дзеркало душі людини. Важко спостерігати за десятками, сотнями *мертвих* селян, якими були всіяні українські терени («На вулицях лежали *мертві* люди, стирчали їхні руки, ноги» [4, с. 62]). Цей епітет не просто вказує на те, що припинилося життя мільйонів людей, а що внаслідок тієї трагедії утворився величезний мертвий простір.

Незначну частину складають епітети, які відносяться до негативних персонажів. Ці останні є збірним, узагальненим образом групи людей («бригада», «команда», «червона мітла» і т. д.), об'єднаних метою відбирання в селян хліба. Вони характеризуються їхнім призначенням та діями: «Були *спеціальні* такі хлопці, ходили і шукали в горшках, де було заховано, розбивали горшки і висипали собі оті крупи» [1, с. 211]. Дії та вчинки «команд» селяни оцінювали як безжалісні та жорстокі: «*Безсердечні* виродки гарбали всю їжу в народу» [1, с. 97]. Інколи у творах подається дещо індивідуалізована характеристика негативного персонажа — «такий *заярний* був активіст» [11, с. 62]. Тобто йдеться про його заповзятливість, розлюченість, запеклість у виконанні своїх обов'язків та жорстокість у ставленні до селян. У деяких випадках за допомогою протиставлення фізичних якостей вказано на негативні моральні: «*Висока* та *лукава* і кричить: «Показуйте, що в вас там у печі», «Такий *маленький* був, а *вредний*» [4, с. 65, 118].

Герої наративів про голодомор жили, звичайно, в реальному світі, який населяли люди, тварини. Не менш важливим виявилося предметне оточення — конкретні речі, явища, що сприймаються органами чуття. Найбільше з людиною зв'язане житло. Власне, представлено українську хату часів голодомору: «А в хаті ж *страшна* біднота, *пусто* зовсім: стіл та лава, і все» [9, с. 67]. Це об'єктивна картина, пов'язана з масовими пограбуваннями. Йдеться вже не стільки про спустілий будинок, а що він непридатний для мешканців, оскільки людей не видно, мабуть, і не буде, бо забере голодомор. Цю думку підтверджує наступний приклад: «Стоять *пусті* хати з погорілими солом'яними стріхами» [3, с. 108] (чом

не аналогія до Шевченкового: «Село неначе погоріло, Неначе люди подуріли» [13, с. 111]).

Аналіз матеріалів показує, що образ хати має й інші характеристики, які прямо залежать і від її призначення. Одній героїні чоловік порадив остерігатися сільської управи: «Йди додóму, не йди тудú, бо зачúнять у ту *холóдну* хáту тебé» [11, с. 86]. Згідно зі словником Б. Грінченка, «холодна» — це приміщення для арештованих при поліційному участку, при волосних судах та ін. [5, с. 408]. Отже, йдеться про уникнення героїні від ув'язнення за сховану корову. Ще в іншій іпостасі постає хата для в'язнів у Сибіру: «Нас згрузили в *пусту*, *сиру* та *холодну* хату» [3, с. 108]. Тут уже триступенева означеність предмета: не заповнене, просякнуте вологою, з низькою температурою приміщення. Зрозуміло, що це малопривабливе житло, з нелюдськими умовами для існування.

Про наслідки пограбувань сигналізує зоровий образ «*голої* печі»: «Забрали у мене все чисто, тряпки забрали, я на *голій* печі спав» [4, с. 151—152]. Традиційна піч в українській етнокультурі займала вагоме місце. Вона поліфункціональна, адже в її числі й призначеність для лежання, сушіння збіжжя [7, с. 456]. Епітет *гола* вказує не стільки на нічим не покритий предмет (піч), скільки на те, що в часи голодомору на печі ховали зерно, квасолю, інші харчі. На підтвердження цієї думки наведемо уривок з іншого оповідання: «Мама розділяє у мішку на печі пшеничку цю і кладе сестру скраю і каже: «Катю, лежи і не ворушися» [1, с. 146]. Таким чином, *гола* піч виступає експресивним знаком-сигналом втрати схованих продуктів так потрібних людям для виживання.

Український селянин, хлібороб споконвіку, завжди піклувався про багатий урожай, дбаючи і про свою національну безпеку. Це простежується з низки народних оповідань та переказів, де основною предметною реалією виступає «хліб» — зернові культури (жито, пшениця та ін.). У доголодоморний період його означували епітетами з позитивним зарядом, вказуючи на значну кількість, якість, розміри: «Хліб уродив *хороший*» [9, с. 58], «Урожай 1932 року був *великий*» [4, с. 270]. Ці епітети не здаються простими, побудованими лише на зовнішній характеристиці, вони насичені й певним психологічним змістом, оскільки викликають у людей задоволення, приємні відчуття, добрі наміри. В інших творах прочитується людське сум'яття, викликане тим, що було і що сталося: «Хліба *великі*, а голод *страшний*» [9, с. 65]. Моторошні відчуття охоплюють людину, коли вживається означення *останній*, тим паче, коли йдеться про хліб («Витрушували *останній* хліб» [11, с. 50]). Він закінчується, більше нічого не буде, а далі — смерть.

У наративах про голодомор на особливу увагу заслуговує низка предметних реалій, пов'язаних з їжею. Відразу може скластися враження, що ця характеристика не така яскрава чи важлива. На наше переконання, не зовсім так. Розглянемо асоціативне поле епітета *гнилий*, який указує на зіпсованість продукту харчування, його розклад. За ілюстрацію візьмемо інформацію від переселенки із села Андрусів (тепер затоплене Канівським водосховищем): «Люди їли полову і *гнилу* картоплю, де що *гниле* — все їли» [4, с. 95]). Означення *гнилий* (*гниле*) призводить до негативних відчуттів, знаючи, що споживання таких продуктів може спонукати до отруєння людини чи навіть смерті. Інколи та сама картопля має неприємний запах, що викликає огиду: «Картопля *вонюча*, спечу, а вона воня на всю хату» [4, с. 100].

Негативні емоції спричиняє означення *здохлий*, коли йдеться про коней. Інформаторки згадують: «Бачила, як один чоловік коня *дохлого* різав на куски» [4, с. 63]; «Коні дохли, і розбирали люди й їли. То я піду, возьму ряднинку, піду та як упаду: «Та дáйте ж і мені хоть трóшки семню спасáть!...» [11, с. 109]. Рятування себе та сім'ї їжею зі *здохлої* тварини (падлом), викликає у слухачів (читачів), з одного боку, жалість, співчуття до голодних людей, а з іншого — переживання від такого процесу споживання.

Із розглянутого видно, що в наративній прозі про голодомор епітети мають пряме значення, яке випливає з логіки представленої в ній дійсності. Вони підкреслюють основну установку досліджуваного матеріалу — принцип його достовірності. Рідко трапляються епітети з переносним значенням, або тропні, так звані метафоричні, гіперболічні, оксиморонні, які б орнаментували, прикрашали оповідь, бо це суперечило б ідейній сутності творів.

Епітети в народній прозі голодоморної тематики займають незначне в порівнянні з іншими традиційними жанрами місце, проте вирізняються своєрід-

ністю і способом використання. Вони стосуються персонажів, явищ, предметів однаковою мірою і є наскрізними в багатьох сюжетно-тематичних циклах. Найбільш характерні означальні епітети, які розкривають зовнішній вигляд персонажів, почасти й моральні риси, ознаки явищ та предметів. Специфічні в оповіданнях та переказах про голодомор й увиразнювальні (емоційно-оцінні) епітети з перевагою негативного над позитивним значенням. Таке використання диктувалося гостротою, драматичністю сюжетів з трагічними наслідками.

1. *Борисенко В*. Свіча пам'яті: Усна історія про геноцид українців у 1932—1933 роках / В. Борисенко. — К. : Стилос, 2007. — 288 с.
2. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика / Веселовский А.Н. вступ. ст. И.К. Горского ; сост., коммент. В.В. Молчаловой. — М. : Высшая школа, 1989. — 406 с.
3. Врятована пам'ять. Голодомор 1932—33 років на Луганщині. — Луганськ, 2001. — 380 с.
4. Голодовка. 1932—1933 роки на Переяславщині: Свідчення / упоряд. Ю.В. Авраменко, В.М. Гнатюк. — Переяслав-Хмельницький ; К. ; Нью-Йорк : М.П. Коць, 2000. — 445 с.
5. *Грінченко Б.Д*. Словарь украинского языка / Б.Д. Грінченко. — К., 1909. — Т. 4. — 564 с.
6. *Данилюк Н*. Поетичне слово в українській народній пісні / Н.І. Данилюк. — Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010.
7. *Жайворонок В.В*. Знаки української культури: Словник-довідник / В.В. Жайворонок. — К. : Довіра, 2006. — 703 с.
8. *Маховська С*. Весільні пісні Поділля: жанрова специфіка і особливості функціонування. Поетика / С. Маховська. — Хмельницький, 2012. — 320 с.
9. Народні твори про голодомор: 1921—1923 рр., 1932—1933 рр., 1946—1947 рр. в Україні, зібрані студентами-філологами Криворізького державного педагогічного університету в кінці XX — на початку XXI ст. / вступ. ст., упоряд. та приміт. О.М. Гончаренко. — Кривий Ріг : Діоніс, 2011. — 240 с.
10. Північно-східна Слобожанщина (Новопсковський, Біловодський, Міловський райони Луганської області): Матеріали фольклорно-діалектологічних експедицій / упоряд. І.В. Магрицька та ін. — Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2002.
11. Українці про голод 1932—1933. Фольклорні записи В. Сокола / В. Сокіл. — Львів, 2003. — 232 с.
12. *Фролова К.П*. Епітет / К.П. Фролова // Українська літературна енциклопедія. — К. : УРЕ ім. М.П. Бажана, 1990. — Т. 2. — С. 155.
13. *Шевченко Т*. «І виріс я на чужині» / Тарас Шевченко // Шевченко Т. Повне зібр. творів : у 12-ти т. — К. : Наукова думка, 1990. — Т. 2. — С. 111—112.

Vasyl Sokil

EPITHET IN THE SYSTEM OF IMAGINATIVE-EXPRESSIVE MEANS OF FOLK CREATIONS ABOUT HOLODOMORS

In the article has been considered a problem of traditional poetics in a folk prose about Holodomors with particular attention to part and place of the epithet. Its functionalism, originality and means of use have been defined and exposed. With epithets one could underline the appearance of characters as well as signs of phenomena, objects etc. especially of those being most representative for studied cycle of creations.

Keywords: Holodomor, the epithet, character, object, phenomenon.

Васыль Сокил

ЭПИТЕТ В СИСТЕМЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ НАРОДНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ О ГОЛОДОМОРАХ

В статье рассматривается вопрос поэтики народной прозы о голодоморах, в частности роли и места эпитета. Указывается его функциональность, своеобразие и способы использования. С помощью эпитетов подчеркивается внешний вид персонажей, признаки явлений, предметов, характерных для исследуемого цикла произведений.

Ключевые слова: голодомор, эпитет, персонаж, предмет, явление.



Катерина ЮДОВА-РОМАНОВА

З ІСТОРІЇ МАСОВИХ СВЯТ СТАРОДАВНЬОГО СВІТУ: ДАВНІЙ ЄГИПЕТ, ШУМЕР, ДАВНІЙ ВАВИЛОН, АССИРІЯ

Стаття присвячена вивченню особливостей масових свят у контексті соціально-культурного розвитку Давнього Єгипту та Дворіччя. Автор систематизує знання про масові свята у цих історико-культурних регіонах, їх роль в розвитку цивілізації, порівнює особливості організації і проведення.

Ключові слова: масове свято, театралізована процесія, святкова церемонія, релігійна містерія, Давній Єгипет, Шумер, Давній Вавилон, Ассирія.

Передня Азія (Південно-Західна Азія, Західна Азія) і Північна Африка стали осередками перших світових цивілізацій. Майже одночасно в долинах Тигру і Євфрату в Азії та в долині Нілу в Африці на межі IV—III тис. до н. е. виникли перші цивілізації з диференційованими формами ідеології, культури, політики, державності. З'являються такі форми людської духовності, як філософія, релігія, право, мораль, мистецтво. Значне місце в культурному житті соціуму займають масові свята і обряди.

Системоутворююче місце в культурі давніх єгиптян та народів Дворіччя займали міфи і релігія. Вони і визначали місце та роль масових свят у житті соціуму. Завдання нашого дослідження — систематизація та компаративний аналіз святкової традиції у Давньому Єгипті та Дворіччі: ідеологічне спрямування масових свят, міфологічне підґрунтя, художньо-естетичні засади, принципи організації і проведення тощо.

На жаль, фундаментальних мистецтвознавчо-історичних досліджень, присвячених масовим святам цього регіону, немає. Єдиний в Україні навчальний посібник з історії масових свят А.П. Обертинської [6] залишає поза увагою цей важливий культурно-історичний період в розвитку людства. Наше дослідження ґрунтується на зібраних матеріалах, які здебільшого знаходимо в культурологічних, історичних, театрознавчих дослідженнях: В.К. Афанасьєвої, В.І. Авдеєва, О.Ю. Клековкіна, І.С. Клочкова, С.М. Крамера, Леслі дю С. Ріда, Л. Любимова, Л. Матвєєва, А. Матьє, М. Мелларта, Д. Оппенхейма, К. Сазонова, А.Л. Струве, В.В. Токарева, Б.А. Тураева, Edward Mcnall Burns, Robert E. Lerner, Standish Meacham та ін.

Споконвіку кожен народ, що жив у долині Нілу, мав свої вірування й поклонявся багатьом різним богам, згодом майже кожне місто Єгипту мало своїх богів. На честь богів будували храми, проводили свята, якими опікувалися жерці[1]. Найвищою релігійною посадою вважалася посада верховного жерця — слу-

[1] З найдавніших часів завжди напівголодні люди, керуючись первісною логікою, були переконані, що найкоротший шлях до прихильності «духів» — через шлунок. Тобто перш за все «духів» необхідно було частувати. Спершу це робив кожен на свій розсуд, згодом утворився прошарок людей, які краще від інших могли приготувати і згодувати «духам» їжу. Первісно їжа називалася жертвою (від жерти), звідси професійний годувальник «духів» дістав найменування жерця [4, с. 7].

ги бога. Ним часто виступав сам фараон, він же призначав верховних жерців храмів.

Єгиптяни вшановували богів, будуючи храми та влаштовуючи свята. Служителі храмів, жерці опікувалися організацією ритуальних дійств. Те, що в Стародавньому Єгипті був театр, часто заперечується, оскільки в єгипетській культурі театр не стає видовищем, а, базуючись на віруваннях, стає детермінантою соціально-політичного і культурного розвитку. Натомість, стосовно давньоєгипетської драми вченими частіше застосовуються такі терміни, як ритуальна драма, церемоніальна драма, святкова драма, танець-драма, які більше відносять до категорії культу, ритуалу, танцю, видовища, пластичних мистецтв, музики або риторики. Загалом же втіленням театрального дійства в Древньому Єгипті було свято. Святкові релігійні драми переповідали міфи, в яких йшлося про життя богів, створення світу та держави. Найперші письмові свідчення про святкові вистави належать до епохи Четвертої Династії (бл. 2600 р. до н. е.) [2, с. 508].

Дати єгипетського святкового календаря ознаменовували події міфологічного, політичного, астрологічного характеру, або узгоджувались з циклами природи чи сільськогосподарських робіт.

Розпочинався святковий календарний рік з Нового року. Свято припадало на 19 липня, коли сходила зірка Сиріус і розливався Ніл[2]. Більш за все інформації про святкування збереглося в храмі Хатор в Дендері та в храмі Гора в Едфу. В Дендері, де Хатор вважалась дочкою сонячного бога Ра, свято починалось за дві ночі перед початком нового року. Верховний жрець з чотирма пророками і жерцем-музикантом входив до «Зали Полум'я», де підіймав камінь, що закривав вхід до крипти. У крипті зберігався човен зі скульптурою Хатор. Жрець спускався до крипти, щоб виконати обряд очищення статуї богині. Після його завершення статуя «прямувала» до «чистої молитовні», яка знаходилась просто неба. Тут здійснювався обряд «покладання восьми корон», які приносили представники восьми богів Гермополя. Вночі напередодні Нового року проходила процесія зі статуєю богині — її встановлювали в альтанці із опущеними фіранками. При появі перших променів фіранки розкривались і богиня могла з'єднатися із сонячним батьком і знову наповнитися магічною силою.

В Єгипті, аграрній країні, святковий цикл так чи інакше був пов'язаний з сільським господарством. Так, Свято Долини відзначалося у Фівах кожного року. Розпочиналося воно на новий місяць десятого місяця єгипетського календаря і продовжувалося десять днів. За часів фараонів Рамесидів[3] це свято збігалося з другим місяцем літнього сезону шему[4], перед збором врожаю. З цієї нагоди статуя Амона полишала Карнак і мандрувала храмами богів погребального культу, в західній частині Фів, а також до храмів померлих і обожнених фараонів. Статуя бога, встановлена на церемоніальному човні, переносилась на плечах разом зі статуями Мут и Хонсу до порту; за нею слідував і кортеж фараона, жерці, знатні вельможі й простий люд.

Впродовж свята віруючі приносили жертовні дари своїм померлим родичам. В цей святковий час світ живих і світ мертвих складали одне нерозривне ціле. Свято Долини відзначалося до періоду правління Птолемеїв[5]. Згодом з'явилася традиція захоронення вельмож Єгипту поблизу місць, якими просувалась процесія.

Унікальним у своєму роді було свято Царського Ювілею чи Хеб-сед —церемоніальна драма відродження божественної сили монарха. За твердженням єгипетських і грецьких джерел, воно відзначалося вперше після тридцяти років правління монарха. Хоча відомі деякі випадки, особливо періоду Древнього царства, порушення канонів, які неможливо пояснити з точки зору історії. Магічною метою свята було оновлення фізичних сил літ-

2 На основі астрономічних спостережень за зірками вже в III ст. до н. е. єгиптяни створили власний сонячний календар. За ним рік мав 365 днів і поділявся на дванадцять частин. Кожна з них мала по 30 днів. П'ять днів, що лишалися, додавали в кінець року.

3 Загальна назва декількох фараонів, що правили в Стародавньому Єгипті в епоху XIX і XX династій (1292—1069 рр. до н. е.).

4 Рік у єгиптян поділявся на три пори року по чотири місяці. Сезон розливу (19 липня — середина листопада) — «ахет», потім сезон звільнення від води (середина листопада — середина березня) — «перет» і сезон «шему» — збирання врожаю (середина березня — 19 липня).

5 Птолемеї — царська династія, що правила елліністичним Єгиптом в IV—I століттях до н. е. Заснована Птолемеєм I. При останній представниці династії — Клеопатрі — держава Птолемеїв була завойована Римом.

нього фараона. Ритуал церемонії передбачав похорон статуї фараона, яка символізувала старого фараона і спробу омолодження монарха. Ритуальна пробіжка фараона перед богами відбувалася на ділянці дороги, що огороджувалася стовпчиками і гірками з каміння. Свідоцтва цього ритуалу були знайдені в погребальному ансамблі ступінчастої піраміди Джосера (XXVII ст. до н. е.), у дворі, розташованому в південній його частині, де святкувався Хеб-сед [9].

Єгипетські храми не були загальнодоступними — увійти до них могли лише жерці і фараон, прості ж громадяни не мали права ступити навіть на перший двір. Статуї були сховані всередині храмів. На свята статуї богів виносили із храмів, процесія йшла через все місто за його межі й поверталася назад, або їх переносили з міста в місто, щоб бог одного міста міг зустрітися з богом-дружиною або богом-сином. Такі свята мали характер масової народної релігійної процесії, протягом якої на зупинках розігрувалися драматичні дійства. Ця подорож, як і епізоди, що виконувались дорогою, відображали діяння богів і розтягувалася на кілька днів. Музика й танець були невід'ємним елементом дійства, як і драматична гра.

Наприклад, статуя Амона, що означає «скритий», виносилась з храму винятково. Одним з таких випадків було свято Опет («Іпт» — скорочена єгипетська назва Луксора), яке почало відзначатися з часів XVIII династії Нового царства. Свято відбувалось один раз на рік, у другому місяці сезону ахет, і продовжувалось від двох до чотирьох тижнів. Кульмінацією свята була грандіозна процесія трьох фіванських богів: Амона, Мут і Хонсу, зображення яких несли з Карнакського храму до Луксорського, що називався «Південний гарем Амона». Під час процесії народ міг бачити земне втілення бога і вітати його щасливими вигуками [9].

Виконавці драматичних вистав — релігійних містерій — були членами храмової еліти, яка була на службі у фараона. О.Ю. Клековкін з приводу давньоєгипетських релігійних містерій зазначає: «Вже в перших єгипетських містеріях визначилися основні риси видовищ, які заклали основи мистецтва маніпулювання масами: неодмінною і найважливішою складовою частиною містерій завжди була тріумфальна процесія, в якій цар виконує роль



Іл. 1. Анубіс, бог бальзамування. Єдиний примірник древньоєгипетського шолома-маски, що зберігся. Отвори для очей під мордою давали змогу людині в масці бачити. Ілюстрація з книги [9]

головного бога. Саме ця частина виявляє найістотніший політичний жест великої містерії — ототожнення царя з богом, обожнення влади, оспівування земної влади як представництва бога на землі [...]. Фараон виступає одночасно у ролі замовника, героя, виконавця і — глядача, схвалюючи якого, підлеглі звітують про свою любов, покірність і прагнення виконувати його бажання. Відтак відбувається складний «сакральний обмін» між учасниками цього дійства» [3, с. 8].

Вже за доби Давнього царства в Єгипті були ударні, струнні та духові музичні інструменти, які, безумовно, застосовувалися в святкових церемоніях. Найдавнішим ударним інструментом були дерев'яні «калатала», якими відбивали такт. Пізніше з'явилися барабани різної форми та розмірів. Традиційним інструментом була арфа, яка мала форму лука.

Обов'язковим елементом драматичних релігійних вистав були маски тварин, які мали декілька натяків-символів: наприклад, маска шакала говорила про політичний союз Верхнього й Нижнього Єгипту, представляла божества південного міста Нехен, нагадувала про похоронні містерії, персоніфікувала бога бальзамування Анубіса (див. іл. 1). Алюзорність ма-

сок і вистав загалом зумовлювалась тим, що виконавці і глядачі мали спільні вірування.

Центрами шумерської культури були храми — здебільшого зикурати[6], у верхньому приміщенні яких знаходилось святилище (де розміщувався ідол божества та проходили обряди). Найстародавнішими пам'ятками шумерської писемності, що дійшли до нас, став храмовий архів міста Урука. В ньому знайдено тексти літургійних драм — плачі про свої гріхи й уславлення богів, опис діяльності жерців при організації і проведенні містерій — матеріальні свідчення про зародження елементів театрального мистецтва в культурі народів стародавнього Дворіччя.

Про поширення у Дворіччі музики свідчить клинописна табличка із стародавнього міста Урагинт, на якій написані ноти ассирійської пісні — найдавніший, відомий людству, записаний музичний твір. На зображеннях шумерських майстрів можна побачити підтвердження використання музичних духових, ударних та струнних інструментів. Найпоширенішою була, очевидно, знайома і єгиптянам арфа. Були навіть спеціальні «будинки музики», де збиралися городяни для того, щоб долучитися до виконання музичних творів.

Об'єднання жерців розподілялась на багато (більше тридцяти) підгруп: бару — пророки, калу — співаки, пашиту — помазані, ашипу — заклинателі і т. п. Зауважимо, що до обов'язків калу — жерців-співаків належало виконання містерій. Саме тому вчені пропонують вважати їх першими відомими людству професійними акторами [10]. Храмові тексти дають можливість відтворити в уяві творчість жерців. Калу мали вносити насолоду в життя богів, супроводжуючи свої вокальні виступи грою на музичних інструментах, найголовніший з яких був «lilissu»[7]. Загалом багато інструментів, отримуючи магічну силу внаслідок маніпуляцій жерця, мали культове значення. Наприклад, арфа, труба, барабан — використовувалися як засоби відлякування духів; тура зображала голос Бака (бога) чи Небесної корови. Розвиток музичного мистецтва спричинив розвиток музично-драматичного мистецтва [10].

Ритуальні театралізовані свята шумерів дослідники умовно розділяють на обряди і ритуали освяти, очищення, службові та погребальні. Серед ритуалів освяти згадується свято закладки першого каменя храму. На місці, визначеним головним жерцем, забивали кіл і заривали жертви. Кіл був символом запліднення землі богом. Таким чином, відповідно з віруваннями шумерів, на храм сходила божа благодать. Це вісь землі, хід на небо.

Ще один обряд освяти мав на меті вселити божественну силу у статую божества після виготовлення або реставрації. В ньому брали участь лише жерці, які за допомогою магічних маніпуляцій наділяли її «силами». Їй «оживляли» очі, вуха і вуста. Таким чином божество оселялось у храмі. Статую вранці і ввечері з виконання ритуалів омивали і одягали під спів гімнів і молитов і супроводі арфи, флейти і барабана. Труба і барабан втілювали «глас» божества.

Містерії, присвячені богам, що виконувалися протягом свят, носили виражений музично-драматичний характер і включали в себе побутові сцени, ліричні пісні і плачі [10]. Шумерська містеріальна традиція пережила сам Шумер, знайшовши своє місце в культурі Вавилонського царства та Ассирії.

Цар Ассирії Ашшурбанапал (Ашшурбаніпал) (668—635 рр. до н. е.) дві з половиною тисячі років тому зібрав у своїй столиці Ніневії клинописну бібліотеку — найдавнішу відому в світі. Таким чином історія зберегла інформацію про святкування вавилонянами, а згодом і самими ассірійцями Нового року.

Описана на глиняних табличках розвинена система святкових ритуалів бере свій початок ще в шумерській культурі. Цикл шумерських святкових ритуальних заходів, основу яких складали драми-дійства, образно втілювали метафору «життя — смерть — життя». Ритуал являв собою статевий акт, який відтворював шлюбні відносини богині Інанни (Іштар) з богом Думузі і символізував відродження сил природи. Виконавцями театралізованого релігійного дійства були цар або будь-який відвідувач-чужинець («бог») і храмова жриця («богиня»).

6 Зикурат (також зіккурат) (від аккадського ziqqurrat — вершина, зокрема вершина гори) — в стародавньому Межиріччі культова багатоповерхова споруда на чотирикутній основі зі сходами вздовж стін від поверху до поверху. Вавилонська вежа, або зикурат Етеменанкі — одна з найграндіозніших (вісім поверхів, висотою 90 м) споруд стародавнього Вавилона, символ сум'яття і безладу.

7 Ймовірно, схожий на тимпан і виготовлявся зі шкіри жертовного бика [10].

Протягом дванадцяти днів свята влаштовувались грандіозні бенкети. Статую божества носили містом, освячуючи її присутністю вулиці. Перед нею співали гімни про створення світу і людини. Це шумерське свято, на думку істориків театру, кардинально вплинуло на формування сучасної театральної традиції [10].

Вавилоняни запозичили у своє віросповідання шумерських богів. Так у Дворіччі замість шумерського Енліля, найшановнішим богом вавилонського пантеону став Мардук — верховний бог-деміург (творець світу та людей), бог-герой. З XIV ст. до н. е. культ Мардука поширюється в Ассирії, але там йому протидіє місцеве божество Ашшур, який часто ідентифікується і замінює Мардука [1].

Згодом, у вавилонсько-ассирійській культурі свято переростає в розвинену систему ритуалів святкування Нового року. Дата святкування вавилонянами Нового року визначалася за зірками і припадала на день весняного рівнодення, першого числа місяця нісану (березень — квітень) і відповідала початку польових робіт. У цей день розпочиналась світла половина року під володарюванням світлого бога Мардука[8].

У Вавилоні святкування тривало дванадцять днів, які вважалися священними: не дозволялося вершити будь-який суд, навіть карати дітей або рабів, не можна було працювати, і раб у ці дні ставав господарем[9]. Це були дні нестримного розгулу і свободи. Буйні веселощі, обжерливість, прелюбодіяння, блазнівські ігри, вистави ряджених, — царювали на вулицях Вавилона. Протягом свята відбувались урочисті церемонії, які чітко регламентувались від першого дня до дванадцятого.

Святкування розпочиналось з ритуального читання аккадської (вавилонсько-ассирійської) космогонічної[10] поеми «Енума елиш» (enuma elisch) і продовжувалось протягом перших чотирьох днів із розігруванням містерій і драм на площах та у храмах, читанням поем, віршів, розповідей міфів і легенд. Метою заходів було художнє ствердження і мотивування права бога-деміурга Мардука на панування над усіма древніми богами і всесвітом не тільки на основі законного правонаступництва, але й за правом найсильнішого.

Вранці на п'ятий день святкування з храму бога Езіда в Борсиппі[11] до храму Есагіла[12] у Вавилоні вирушала урочиста святкова ритуальна процесія. Спочатку Мардука везли в човні каналом вздовж священної вулиці Айбур-Шаба (Айібуршабу) — «Дорога процесій»[13]. Потім цей корабель ставили на колеса, і він їхав святковою дорогою до головного святилища міста Вавилона. Цей візок-корабель, на якому бог Мардук перепливав світовий океан, називався «карнавалом» (car naval). Одночасно до Вавилона зносили ідолів інших богів. При святкуванні особливого ритуального значення набував вогонь.

Після облачення статуї виконувався ритуал жертвопринесення. Палили ладан, кропили благовонним кипарисовим маслом, на жертовник покладали вершки, молоко, м'ясо, фрукти, вино. Освячена дотиком до статуї їжа, подавалось на стіл царю, жерцям і служителям храму.

У цей день у стародавньому Вавилоні розігрувалися містерії з життя бога Мардука. Найпоширеніша з них розповідала про те, як темні сили захопили бога і заточили його у підземне царство всередині гори. Тут його катували, кров заливала його обличчя та одяг. Занепокоєна відсутністю чоловіка богиня Сарпанітум вирушила на його пошуки. Після довгих блукань вона знайшла підземелля, де утримували Мардука та звільнила його [8, с. 17—18]. Містерії, що розігрувалися в Новий рік, на п'ятий день, супроводжувалися плачем, риданнями та вті-

[8] У Біблії Мардук згадується, як Меродах, а греки ототожнювали його з Зевсом, римляни з Юпітером — царем богів, богом грому і блискавки.

[9] Згодом аналогічна традиція простежується і в Стародавньому Римі при святкуванні Сатурналій.

[10] Космогонічні міфи — міфи про створення Всесвіту.

[11] Езіда — головний храм, присвячений Набу, богу писемного мистецтва, хранителю і писарю «таблиць долі», синові Марука; шедевр давньосхідного мистецтва.

[12] Есагіла, Есагіл (шумерськ. «дім піднятої голови») — храм і священна територія, присвячені Мардуку, богу-покровителю Вавилона. Вавилоняни називали святилище «Дім заснування небес і землі».

[13] Завдяки археологічним розкопкам було відкрито цю священну дорогу — найвеличнішу на той час у світі. Її побудували для перевезення вантажів і пересування людей. По ній, вважали вавилоняни, проходив і сам бог Мардук. Ширина вулиці становила 23 м. Вона мала складну будову: на цегляний настил було покладено асфальт, а зверху вапнякові плити, прикрашені червоним каменем. Обабіч дороги здіймалися в небо високі мури, з яких загрозливо дивилися 120 левів із жовто-червоними гривами.

лювали біль всіх присутніх за Мардуком, який знаходився під арештом у підземному світі.

Окрім містерії перед статуями виконувались епічні балади, вистави з танцями, музикою, навіть цирковими номерами. Таким чином, в обрядах простежується зародження елементів театрального мистецтва при певній їх секуляризації — демонстрація в храмі «світських» сцен, танці, циркові елементи, ряджені [10].

Шостий день вважався покаянним. Кожний учасник обряду, включаючи правителя, мав покаятись перед богом у скоєних гріхах протягом минулого року, посипаючи голову попелом. Особливо вирізнялось покаяння царя. Паралельно це була й церемонія тимчасової відмови від царської влади. Спершу цар знімав з себе атрибути царської влади (згідно міфу, вони були дані йому з неба богами) і передав їх у храм. Корона і скіпетр з іншими царськими орнатами[14] вилучались в царя і покладались на циновку перед богом. Потім верховний жрець шмагав батогом царя, який стояв навколішках перед святилищем. На святі визначалась як доля царя, так і всієї Вавилонії. Якщо цар плакав, то це віщувало щасливе правління наступного року, якщо ж ні, то правління мало перерватися, а цар ставав намісником. Тільки після цього у звичайній сорочці, з дарами він прямував до храму, щоб там покаятись у скоєних гріхах та обіцяв бути слухняним у виконанні божої волі (іноді більше одного дня). Потім священнослужитель повертав цареві інсигнії[15] [7]. Далі, мабуть, виконувалось театралізоване дійство, в якому Мардук у виконанні царя перемагав Тіамат і знову створював світ.

Наступним дійством Новорічних свят, отриманим вавилонянами у спадок від шумерів, — це обряд «священного шлюбу». Він здійснювався на вершині зиккурату Есагілу, що був «помешканням» бога Мардука і його дружини. Входити в помешкання бога, де знаходилось золоте ложе, крісло, стіл верховного божества, дозволялося лише жерцям [7]. Жриця, яка брала участь в цьому таїнстві, вважалась божественною істотою.

[14] Орнат — (лат. ornatus) — царський одяг при виконанні релігійних обрядів.

[15] Інси́гнії — найчастіше дорогоцінні предмети, що є ознаками влади (атрибутами державності), гідності, спеціальної відзнаки.

На сьомий день відбувалися урочистості, присвячені радості з приводу звільнення Мардука з полону темних сил. Прості люди у цей день забивали безліч свиней, що були у вавилонян та ассірійців символом ворожих сил [5].

«Ніч на восьмий день звичайно присвячували ворожінню аби дізнатися про свою долю у наступному році. Запрошували додому різних ворожбитів, чаклунів, магів і віщунів» [8, с. 18]. День ознаменовувався жертвопринесенням вівці, яка була земним втіленням злого чудовиська Кінгу, яке супроводжувалось хвалебними гімнами Мардукові у виконанні жерців.

Крім кривавих і безкровних жертвопринесень, процесій і містичних церемоній, служба супроводжувалась музикою і співом — використовувались кімвали, флейти, 11-струнні арфи. Співаків і музикантів при храмі зазвичай було сім [7].

Традиційним для Дворіччя ще з шумерського періоду був релігійний зв'язок божества зі своєю статуєю. Тому головними діючими особами на святі стають статуї. Так зі сховища храму Есагіла жерці діставали золоту статую Мардука, його трон і виносили їх, разом зі статуями інших богів, на вулицю, яка вела до «дороги процесій». Після цього статуї бога та його дружини ставили на розкішні золоті човни і несли до іншого храму — «Палати долі», що розміщався з північної сторони за царським палацом у Вавилоні, — куди на той час прибував і цар. Вздовж всього шляху співали гімн, що прославляв бога Мардука. Цар очікував прибуття статуї на порозі храму.

На дев'ятий день свята статую переносили до головного храму Вавилона «Біт-Акі-то» — Жертовного дому. Тут вона стояла два дні, і люди зносили до неї свої жертовні дари. Тут же на десятий день урочистостей святкувалася перемога Мардука над Тіамат.

Ніч з десятого на одинадцяте знову присвячувалася ворожінню. В цю ніч бог Мардук сідав біля золотого столу на «місце милосердя», а решта богів збиралися перед ним і чекали, яку долю він їм напророкує.

Вранці статуя Мардука вирушала у зворотному напрямку: спочатку до «Палати долі», потім до храму Есагіла, а звідти на корабель, що плив каналом до Євфрату.

Уздовж каналу проходила священна вулиця Айібуршабу, якою йшли всі учасники процесії: жерці всіх рангів, заклинателі, тлумачі снів, а також гості, що приїхали на урочистості, та прості мешканці Вавилона. На березі Євфрату всі зупинялися і чекали, коли прибуде у човні син Мардука — бог Набу. Після цього вся процесія знову поверталася до храму Есагіла, куди повинні були внести статую Мардука. Таким чином жерці храму Езіда в Борсиппі безпосередньо впливали на політичне життя народів Вавилонії. Якщо підчас святкування Нового року статуя божества Набу[16] не прибувала до Вавилона вчасно для зустрічі зі статуєю Мардука, то цар не міг бути обраним царем. Таким чином щорічно статуї богів святковою ходою проносили через подвійні дев'ятиметрові ворота, присвячені богині Іштар — головному жіночому божеству Вавилона, богині скорботи і кохання — по «Дорозі процесій» з одного храму в інший — син відвідував батька, який частину шляху проводжав його.

Після завоювання Вавилона ассірійцями войовничий цар Синахериб (705—681 рр. до н. е.) намагався заборонити святкування Нового року у Вавилоні. Але вавилонське свято трансформувавшись знайшло своє місце у ассірійській культурній традиції: відзначали Новий рік по-вавилонськи навесні і присвячували головному богові ассірійського пантеону Ашшурові. На декількох клинописних табличках збереглася оповідь про святкування Нового року в Ассирії — свято розпочиналося в середині вересня і присвячувалось богові Ашшурові — богу війни, головному божеству войовничих древніх ассірійців. Верховним жерцем Ашшура, відповідно, й організатором свята був сам цар Ассирії.

Окрім щорічних свят, царі нерідко призначали екстрені — з нагоди освяти нових храмів чи військових перемог. Після вдалого військового походу цар складав богам звіт про похід, передаючи частину військової здобичі до храму. Ритуальним обов'язком царя було ритуальне полювання на левів: звірів випускали з кліток в огороджений парк, а цар повинен був поцілити їх стрілою або навіть убити ритуальним ножем. Безпеку царя забезпечували досвідчені лучники, а списоносці, що оточували марки, стримували натиск численних глядачів. Певною театралізацією характеризувалися і погребальні церемонії — процесія прямувала до місця захоронення під музику тур, барабанів і хору храмових співаків.

Наші знання про цю святково-театральну практику Єгипту та Межиріччя фрагментарні. Проте, можна стверджувати про безпосередній зв'язок міфології з культом, значне місце в якому займають релігійні масові свята. Вони стають частиною державотворчої системи, що допомагала контролювати почуття, формувати цінності й інтегрувати їх у вірування громади, що створювались поколіннями. Давньоєгипетський театр був укорінений у культовій практиці й виставах жрецької еліти, його відрізняє сталість форм і змісту, що збереглися протягом тисячоліть, — нечисленність тем, символів і персонажів. Ідеологічна функція була в ньому домінуючою. Виконанням драм опікувалися жерці. Драми мали сакральний зміст і організаційно були пов'язані з проведенням свят.

Державний лад Вавилона відрізнявся від древньоєгипетського меншим значенням жерців як апарату державного управління, тут не склалася кастова організація жерців. Організація діяльності жерців була зразковою і слабо залежала від політичних колізій у державі. Хоча вплив жерців на суспільний розвиток був грандіозним, це пояснюється не тільки релігійними причинами, а й тим, що жерці були головними носіями культури.

Традиційною на великих святах була інтерактивна присутність статуй богів як матеріалізованого втіленням божеств. Для їх транспортування часто використовували човен, який міг плисти річкою або каналом, а потім проноситися або провозитися вулицями.

Мізансценічно свята носили характер масової народної релігійної тріумфальної процесії із зупинками для виконання певних обрядових дій з елементами театрального мистецтва — музика, танець, драматична гра були невід'ємними елементами дійства. Сюжети драм відтворювали міфи. Вистави виконувалися впродовж декількох днів. Типовим було виконання у містеріях царем (фараоном) ролі головного бога.

Значне місце в святковій культурі Дворіччя займали твори музичного мистецтва.

Календарні строки святкування Нового року залежали від природно-кліматичних умов регіону, але так чи інакше були пов'язані з сільськогосподарською діяльністю.

---

[16] Набу, в аркадській міфології бог писемного мистецтва і мудрості, покровитель писців, бог-покровитель міста Борсиппи, передмістя Вавилона.

1. *Афанасьева В.К.* Мардук / В.К. Афанасьева // Мифы народов мира: энциклопедия : в 2 т. — Т. 2: К-Я / гл. ред. С.А. Токарев. — М. : Сов. энциклопедия, 1982. — С. 110—111.
2. Иллюстрированная история мирового театра / под ред. Джона Рассела Брауна ; пер. с англ. А. Можаева, Н. Фальковская, В. Фомичев. — М. : БММ АО, 1999. — 582 с.
3. *Клековкін О.Ю.* Сакральний театр у генезі театральних систем : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» ; 17.00.02 «Театральне мистецтво» / О.Ю. Клековкін. — К., 2003. — 24 с.
4. Магія. Мистецтво: терміни та поняття : енциклопед. вид : у 2 т. : Т. 2: М-Я / Сергій Данилович Безклубенко. — К. : Інститут культурології НАМ України, 2010. — 256 с.
5. Міфи стародавнього Єгипту, Індії, Китаю, Вавілона / пер. з рос. ; упоряд. О.Д. Бухаренко. — Одеса : Маяк ; РІНО, 1995. — 53, [3] с. — (Сер. «Шкільна програма». — Кн. 2).
6. *Обертинська А.П.* Історія масових свят : навч. посіб. / Анеля Петрівна Обертинська. — К. : НМК ВО, 1992. — 128 с.
7. *Тураев Б.А.* История Древнего Востока. Т. 1 / Б.А. Тураев ; под редакцией В.В. Струве, И.Л. Снегирева — Ленинград : Социально-экономическое, 1935. — С. 340.
8. Я пізнаю світ: Свята різних народів: Дит. енцикл. / авт.-упоряд.: І. Полянська, Н. Іоніна ; худож.: А. Снігірьов, Ю. Станішевський. — К. : Школа, 2003. — 176, [4] с.
9. История древнего Египта. Праздники [Електрониий ресурс]. — Режим доступу : http://kidsoft.ru/arch-2005/files/web_design/wd_21/prazdniki.htm
10. *Карп В.* Еврейский театр от Авраама до Авраама Гольдфадена [Електрониий ресурс]. — Режим доступу : http://vkarp.com.

Kateryna Yudova-Romanova

HISTORICAL SURVEY OF MASSES' FESTIVALS IN THE ANCIENT WORLD: PHARAONIC EGYPT, SUMER, OLD BABYLON, ASSYRIA

The article has been dedicated to a research-work on some peculiarities of masses' festivals in the context of socio-cultural development of Ancient Egypt and Mesopotamia. Author has systematized the knowledge on masses' festivals in the mentioned historical cultural regions and their roles in the development of civilization; comparative study as for organizing and realizations of events has been given.

Keywords: masses' festival, theatricalized walk, festival ceremony, religious mistery, Ancient Egypt, Sumer, Old Babylon, Assyria.

Екатерина Юдова-Романова

ИЗ ИСТОРИИ МАССОВЫХ ПРАЗДНИКОВ ДРЕВНЕГО МИРА: ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ, ШУМЕР, ДРЕВНИЙ ВАВИЛОН, АССИРИЯ

Статья посвящена изучению особенностей массовых праздников в контексте социально-культурного развития Древнего Египта и Двуречья. Автор систематизирует знания о массовых праздниках в этих историко-культурных регионах, их роль в развитии цивилизации, сравнивает особенности организации и проведения.

Ключевые слова: массовые праздники, театрализированная процессия, праздничная церемония, религиозная мистерия, Древний Египет, Шумер, Давний Вавилон, Ассирия.



Катерина ГАМАЛІЯ

НАЙДАВНІШІ МІСТА СВІТУ: ПОЧАТОК УРБАНІСТИЧНИХ ПРОЦЕСІВ НА ТЕРИТОРІЇ МЕСОПОТАМІЇ

Стаття присвячена історії виникнення перших міст на території Месопотамії, у найдавнішому вогнищі цивілізації, яке виникло у басейні річок Тигра та Євфрата. Описані міста, детально вивчені археологами різних країн: Ур, збудований шумерами на березі Євфрату; ассирійські міста Дур-Шаррукін (нині Хорасадбад) та Ніневія, столиця давньої Ассирії, що розташувалися на берегах Тигра. Особлива увага звернена на планування міст, архітектуру храмових та палацових комплексів, структуру будинків, приналежних заможним та бідним мешканцям, організацію міського водопостачання та видалення побутових відходів. Підкреслені досягнення жителів давньої Месопотамії в галузі містобудівництва, у створенні по можливості більш комфортних умов проживання городян.

Ключові слова: цивілізація, урбанізація, спосіб життя, практичні досягнення.

Феномен локалізації перших людських поселень дає підстави визначити особливості природообумовленого потенціалу їхнього виникнення та подальшого розвитку [9]. Умови прадавнього довкілля давали змогу виробляти продукти для забезпечення життєдіяльності людини і водночас були природними межами невеликих первісних держав (річкові басейни, гори навкруг долин, море навкруг островів). Центром такої держави ставало місто, де знаходився храм головного божества і селилася адміністрація [6]. Вперше такі державотворчі процеси почали відбуватися на Сході, у великих річкових басейнах.

Впродовж століть наноси Тигра, Євфрата та кількох інших річок, яких вже давно немає, заповнили величезну улоговину між Сирійською пустелею та Іранським нагір'ям. Так виникла Месопотамія (Межиріччя), північна частина якої, гориста, з частими дощами, згодом була названа Ассирією, а південна, болотиста низина — Вавилонією. У другій половині IV тисячоліття до н. е. на рівнинах південної Месопотамії з'явилися перші невеликі міста-держави (приблизно по 40—50 тис. жителів), які впродовж наступного тисячоліття заповнили долину Тигра та Євфрата. На думку Л. Оппенхейма, в цю ранню історичну епоху ніде у світі ще не було такої концентрації міських поселень. Давні міста Месопотамії Шумеро-Аккадського періоду, назва якого походить від найменування двох частин території — Південної (Шумер) та Північної (Аккад), знаходилися дуже близько одне від одного, утворюючи суцільний агломерат [14]. До нього входило до 20 міст: Еріду, Урук, Ур, Ларса та інші, що могли знаходитись тільки поблизу річок, розлив яких міг мати катастрофічні наслідки. Всі міста Месопотамії зберігають сліди повеней, що відбувалися у різний час: адже це єдина країна Передньої Азії, яка страждає більше від надлишку води, ніж від її нестачі. Мешканцям долини простір поміж горами та пустелею здавався цілим світом, і якщо якійсь родині дійсно вдалося врятуватися на човні, допливши до суші, то це могло стати реальною основою для біблійної легенди про потоп та рятувальний ковчег Ноя.

Якщо долина Єгипту, центр іншої великої цивілізації минулих часів, була захищена від нападників морем та пустелею, то для Месопотамії, що знаходилася в інших геополітичних умовах, періоди мирного існування були виключно рідкісними і ко-

роткими [12]. Тому її міста обносилися міцними стінами для захисту від ворогів. Найдавніші міста не мали торговельних майданів та ремісничих кварталів: їх заселяли землероби та скотарі. Ринок як засіб економічної інтеграції розвивався тут дуже повільно і не отримав важливого значення, оскільки кожна родина сама забезпечувала власні потреби [17]. Проте в усіх великих містах були монументальні храмові комплекси, що відігравали роль великих храмових господарств, в яких зосереджувався основний додатковий продукт іригаційного землеробства, а верховний жрець керував практичною діяльністю навколишніх общин [10]. Впродовж перших двох третин III тисячоліття до н. е. державно-храмовий сектор цілком підкорив собі державно-общинний. Свою частину матеріальних благ вимагали і правителі, монументальні палаци яких, як і храми, знаходилися в стінах міст. В результаті в останній третині III тисячоліття на перший план вийшла державно-палацова система виробництва [15]. Соціально-економічний симбіоз членів общини з релігійним центром (храмом) та центром політичної влади (палацом) досить успішно розвивався в єдиному екологічному середовищі Межиріччя і сприяв процесу урбанізації, відомості про хід якого можна знайти у клинописних текстах та інших знахідках, виявлених під час археологічного пошуку.

Одне з перших шумерських міст, Ур, детально вивчено завдяки археологічним розкопкам, проведеним у 1922—1934 рр. під керівництвом англійського археолога Леонарда Вуллі (1880—1960), організованим за ініціативою музею Пенсільванського університету США та Британського музею. Підраховано, що в період найбільшого розквіту у цьому місті знаходилося 5250 житлових будинків [2], що відповідає наявності 40—50 тис. мешканців. Територія Ура овальної форми, обмежена з одного боку руслом Євфрату, а з другого — штучним каналом, мала розмір 1030 x 685 м. Навкруг міста йшов вал з сирцевої цегли у 25—32 м завтовшки та у декілька метрів висотою [7].

Найвищу частину міста займав священний квартал у вигляді неправильного прямокутника площею 300 x 200 м, присвячений богові Місяця, Нанні (він же Син), покровителю Ура, та його дружині Нінгал. Впродовж тисячоліть Місяць був найважливішим божеством багатьох культур — шумерської, вавилонської, ассирійської, китайської та ін. В одній країні він вважався божеством чоловічої статі, в іншій — жіночої, в третій — двостатевою істотою. Тільки згодом у релігійних та міфологічних традиціях почало частіше від Місяця фігурувати Сонце [21].

На місці священного кварталу і досі збереглися залишки своєрідної культової будови, властивої храмовій архітектурі Передньої Азії — так званий зіккурат. Його конструкція випливає з особливостей характеру вірувань давніх шумерів. Є припущення, що племена, які заселили долину Євфрата, прийшли до неї з гірської країни Сходу. Уявлення про житло бога було пов'язане в них з підвищенням, «горнім» місцем. На рівнині навіть власні будинки вони мусили ставити на штучних платформах, щоб зберегти їх від повені. Необхідною була побудова підвищення, ще й якомога вищого, для житла бога. Так виникли ступінчасті башти, завершені храмом, «небесні пагорби», «гори бога» — зіккурати.

Зіккурат, створений в Урі за часів правління Урнамму, «могутнього мужа, царя Ура, царя Шумера та Аккада» (2112—2094 до н. е.), складався з трьох масивних платформ із сирцевої цегли, що стояли одна на одній. Нижня з них мала площу 60 x 46 м і висоту 15 м. На верхній терасі, до якої вели три прямих сходи, знаходилося невеличке святилище. Загальна висота споруди дорівнювала 21 м, що відповідає висоті сучасного семиповерхового будинку. Нижня платформа була пофарбована у чорний колір (вкрита шаром бітуму), середня у червоний (облицьована червоною цеглою), верхня у білий (вибілена вапном). Символіка кольорового оформлення поєднувала темне зі світлим, земні та небесні сфери [5]. В усій споруді не було жодної прямої лінії. Стінам було надано такого нахилу, щоб зір відразу звертався уверх і до центру зіккурату, лінія від його вершини до землі була трохи опуклою. Зодчий III тисячоліття до н. е. використав закон оптичної ілюзії, який у V столітті до н. е. блискуче застосували грецькі будівничі афінського Парфенону [1].

Споруда була монолітною, без вікон, але повздовж стін у декілька рядів йшли вузькі прорізі, заглиблені у товщу цегляної кладки. Порожні з зовнішнього боку, а всередині засипані глиняними черепками,

вони відігравали роль дренажних отворів, заважаючи проникненню води і набуханню цегли. Але ж тераси зіккурату були вимощені обпаленою цеглою на бітумному розчині, а для збору та стікання води були спеціальні пази, і дощова вода не повинна була загрожувати будові, то чому потрібно було робити таку складну дренажну систему? Л. Вуллі зробив припущення, що на терасах була покладена земля і висаджені дерева, які потребували поливу. В цьому випадку вода могла потрапляти всередину зіккурату, і тому слід було подбати про спеціальний дренаж.

Не менш вражаючими уяву, ніж культові споруди Месопотамії, були палаци її правителів, будова яких розпочалася з середини III тисячоліття до н. е. Палац представляв у плані тип світського житлового будинку, відрізняючись від нього розмірами та багатством оформлення. Фризоподібний розподіл фігур на площині, розгорнутий кількома поясами, розташованими один над одним, став принципом побудови рельєфних композицій, який закріпився у Передній Азії на багато віків. Статуї та рельєфи, знайдені у храмах та палацах Давньої Месопотамії, здаються більш архаїчними, іноді примітивнішими порівняно з єгипетськими, але вони вражають своєю життєвою силою, особливо помітною у тонкій розробці очей, безпосередністю відображених емоцій.

Царське кладовище в Урі теж свідчить про досягнення месопотамської цивілізації III тисячоліття до н. е. Поряд з небіжчиком, який лежав на боці з підібганими ногами і складеними перед грудьми руками, клали предмети побуту, прикраси, їжу та питво. В гробниці шумерської цариці Шубад (2600 р. до н. е.) був знайдений навіть сидіння-туалет із цегли, який зараз зберігається у Британському музеї. Завдяки тому, що цегляне склепіння усипальниці обвалилося і засипало її, збереглися численні речі, поховані разом з царицею: золота чаша, срібні світильники, чудовий головний убір [20]. У могильних спорудах Ура зустрічалися досить складні дренажні конструкції: вертикальні глиняні відрізки труб довжиною у 0,6 м і діаметром 0,45 м, з'єднані шаром бітуму, вміщувались у колодязі, заповнені крупним щебенем [16].

Розквіт Ура закінчився у 2000 р. до н. е., коли войовничі сусіди зруйнували його, спаливши будинки і розваливши стіни. Трагедія давнього міста обернулася радістю для археологів: багато пам'яток матеріальної культури збереглося під руїнами впродовж століть. «Завдяки тому, що місто було зруйноване насильницьким шляхом, — зазначав Л. Вуллі, — ми змогли в процесі розкопок отримати найдетальніші відомості щодо приватних будинків того часу. Ми можемо описати життя звичайного мешканця Ура XVIII століття до н. е. так точно і яскраво, що з нами у цьому відношенні могли б змагатися лише археологи Помпеїв та Геркуланума. Навіть будинки Ель-Амарни, які чудово збереглися, не можна порівнювати з цими руїнами, тому що в них не було табличок, які в Урі додають індивідуальних штрихів, оживляючи минуле» [1, с. 183].

Місто забудовувалося без усякого плану. Прямих вулиць, широких магістралей тут не було, за винятком однієї вулиці, призначеної для урочистих процесій, яка вела до головного святилища. Криві вулички, конфігурація яких залежала від форми приватних ділянок, були неброковані. Бита глина, що вкривала їх, під час негоди оберталася на невилазне болото. Ці провулки, які важко навіть назвати вулицями, були такими вузькими, що ними не могли проїжджати екіпажі на колесах. Те, що такий вид транспорту тоді вже був, доводять знахідки глиняних моделей, але користуватися ним можна було лише за межами міста. В самому ж місті вантажі переносили або люди, або нав'ючені віслюки. Щоб перехожі не зіштовхувалися на поворотах, зовнішні кути крайніх будинків робилися заокругленими. Стіни, що виходили на вулицю, були глухими. Вікна, якщо їх іноді прорубали, знаходилися на рівні другого поверху і закривалися плетеними з очерету віконницями на дерев'яних рамах. Отже, вулички були вузькими проходами між глухими стінами, одноманітність яких порушувалась лише отворами вхідних дверей. Кілька невеличких вулиць, що мали навіси з лавками, які запиралися на ніч, використовувались як базари.

Будинки були типовими для Середнього Сходу: всі внутрішні двері виходили у центральний двір. До факторів, під впливом яких сформувався саме такий архітектурний план, Л. Вуллі відносить місцевий клімат, замкнений характер східної родини та традиційне домашнє рабство. Вузькі малопомітні вхідні двері відчинялися всередину. У кутку маленького, вимощеного цеглою передпокою, знаходився водостік і стояв глек з водою, щоб кожний, хто вхо-

дить у дім, міг помити ноги. Сходи вели до внутрішнього двору, викладеного цеглою, з незначним нахилом до центрального водостоку. У внутрішній стіні, паралельній до фасаду, прорізалися широкі двері, що вели у просторе приміщення для гостей. У будинках заможних жителів поряд з покоєм для гостей знаходилась вбиральня з цегляною підлогою, вмивальня і лазня. Одна з кімнат першого поверху була кухнею з вогнищем посередині для приготування їжі, тут же знаходились вмазані у підлогу ручні жорна. В кімнаті, що була спальнею для рабів, під стіною стояли низькі цегляні нари. Родина господарів жила на другому поверсі.

Дах будинку мав легкий нахил до внутрішнього двору і нависав над галереєю, що йшла на рівні другого поверху. Дощова вода стікала по спеціально зроблених канавках, а отвір, що залишався над двором, давав досить світла і повітря. У кутках двору знаходилися цегляні виїмки, в яких стояли великі глеки з пористої глини, вода в яких, принесена з найближчої водойми, поступово охолоджувалась, водночас зволожуючи повітря. Отже, з вузької, брудної вулиці господарі та гості потрапляли в дім, де було досить повітря, прохолоди, затишку, свіжої води і навіть квітів (навколо центрального водостоку археологи іноді знаходили вмуровані у підлогу горщики для квітів). Нечистоти в Урі не виливалися на вулицю, а витікали у канави, викопані вздовж доріг. Сухе ж сміття вимітали назовні під ноги перехожим. Тому, хоча частину відходів зсипáли у відвали на пустирі за стінами міста, багато їх залишалося на вулицях, рівень яких з роками піднімався. Це вимагало піднімати рівень порогів і робити внутрішні східці, щоб потрапляти до приміщень першого поверху.

Існування Ура припинилося, коли Євфрат змінив своє річище (зараз він протікає у 16 км від руїн міста). Залишившись без води та сполучення із зовнішнім світом, що проходило переважно водним шляхом, жителі покинули свої оселі, і там, де колись стояло величне місто, гуляв вітер, розганяючи хмари піску.

У першій половині I тисячоліття до н. е. велику роль в історії Давнього Сходу почала відігравати Ассирія, яка у XI—VII ст. до н. е. перетворилася на могутню державу. При Тиглатпалассарі III (745—727 рр. до н. е.) вона посіла провідне місце у Передній Азії. Ассирійське мистецтво, на відміну від єгипетського та шумерського, мало переважно світський характер, що відбилося, перш за все, у містобудівництві, де палацова архітектура переважала храмову. Найкраще вивченою архітектурною пам'яткою тих часів є місто Дур-Шаррукін (нині Хорасабад). У 1843 р. французький археолог Поль Еміль Ботта (1802—1870) розпочав розкопки в районі Хорасабаду і знайшов руїни міста, яке вважав Ніневією (як виявилося згодом, Ніневія знаходилась ближче до лівого берега Тібра). Насправді П. Ботта знайшов іншу столицю Ассирії — Дур-Шаррукін, «фортецю царя Шаррукіна». Шаррукін, «справжній цар», відомий як Саргон II, що правив у 722—705 рр. до н. е., збудував свою столицю за дуже короткий строк (з 711 по 707 рр. до н. е), а в кінці VII ст. н. е. вона була зруйнована мідянами. У 1852 р. розкопки у Хорасабаді продовжив інший французький археолог, Віктор Плас (1818—1875), а в 1928 р. там почала працювати американська експедиція на чолі з Едвардом К'єрою та Гордоном Лаудом. Спільні зусилля вчених різних країн дали можливість повернути із забуття давнє місто Дур-Шаррукін.

Бажаючи створити справжню столицю, Саргон II сам підібрав для неї місце, відкупив достатньо землі навкруг нього, власноручно склав план забудови. Це не єдиний приклад з історії Месопотамії, коли цар, що називав себе будівничим, дійсно був автором будівельного проекту [4], хоча літописи часто віддають перевагу у справі містобудування героям на зразок Гільгамеша, Ромула, Кия, або ж богам — Енлілю, Дагону, Тору [3].

Дур-Шаррукін мав форму, близьку до квадратної, з прямокутною мережею вулиць, що підтверджує наявність попереднього плану. Значний інтерес складає той факт, що розбивку території було проведено за модульною системою. Сторони міста, що дорівнювали 1800 та 1650 м, складали 30 та 27 модулів (один модуль відповідає 61 м). Кратні модулям були і відстані між воротами та кутами міста. Масивні головні ворота, як і в інших містах Дворіччя, визначали місце «громадського центру». Біля них збиралися громадяни, вирішуючи питання, пов'язані з життєдіяльністю міста. Місто розділялося на три зони: палацова, храмова та жилих будинків.

Головна вулиця вела до воріт палацу, що представляв собою комплекс споруд, розташований на штучній терасі висотою 14 м і площею 17 га, для

побудови якої треба було нанести 1300000 м^2 землі. Зовні тераса була обкладена обпаленою цеглою, для підйому на неї спорудили подвійні сходи та пандус. Палац стояв на лінії кріпосної стіни, одна його частина навіть виступала за стіну, але була неприступна для ворогів, оскільки нависала над урвищем, і весь він становив цитадель, відділену від житлових кварталів міста та від зовнішнього світу. Оточуюча його стіна мала ворота з трьома входами. Головний вхід відкривався під час урочистого виїзду царя з почтом. Ворота прикрашали фігури стражів — шести крилатих биків-геніїв, а також статуя Гільгамеша, що в одній руці тримав короткий кривий меч, а в іншій — переможеного ним лева. Фігура Гільгамеша сягала 4,5 м висоти, а лев в його руках здавався невеликою кішкою.

Планування палацу нагадувало звичайний житловий будинок Дворіччя, тільки значно більший за розміром: навкруг 30 відкритих дворів групувалося 209 ізольованих приміщень, і в разі нападу зовнішніх ворогів або внутрішніх заколотників кожний такий осередок міг мати оборонне значення. Головний двір, брукований простими кам'яними плитами, був відкритий для всіх, хто приходив до палацу; стіни, що його оточували, були гладкими та білими; багато дверей вели до внутрішніх приміщень.

Палац розділявся на три частини: парадна, житлова і службова. За приймальню була велика зала з кольоровою підлогою і кам'яними плитами, стіни прикрашалися рельєфами, що зображували сцени військових походів та полювання. Цар полює на лева або сидить на троні і приймає дари від переможених, поряд з цим відтворені досить реалістичні сцени з відтинанням голів полоненим. Для ассирійського мистецтва взагалі характерні зображення жорстоких сцен тортур та страт, що достовірно відтворювали персонажі та їх композиційне розташування. На противагу шумерському майстрові скульптори часів Аккаду ретельно обробляли не тільки голову, а й усю пропорційно зображену фігуру статуї. Якщо І династія Ура надала зразки реалістичного зображення тварин, зокрема биків, то аккадське мистецтво дає приклад реалістичного відображення людини, хоча портрети царів позбавлені індивідуальної схожості [19]. Верхня частина стін великої зали була облицьована квадратними кольоровими плитками з обпаленої цегли (на кшталт сучасних кахлів) або вкрита поліхромним розписом, який частково зберігся. Розпис плаский, без світлотіні, розмальований умовно щодо підбору кольорів: коні можуть бути рожевими, бики — червоними або голубими [13].

Особистими житловими приміщеннями були: гарем — декілька дворів і кімнат дружин, а також спочивальня царя — невеличкий закритий двір, у глибині якого знаходилася ніша з царським ліжком. Ліжко з дорогоцінного чорного дерева з золотою різьбою стояло на підвищенні, зверху його закривало склепіння, прикрашене розетками, на стінах були зображені крилаті бики та генії з орлиною головою, що охороняли царський сон [11].

Важливою рисою палацового обладнання було прагнення до зберігання санітарно-гігієнічних норм. У палаці знаходилися кімнати для омивання, із вбиралень виходили труби з обпаленої цегли, що вели до головного закритого стоку повздовж зовнішньої східної стіни, прокладеного під плитами дворового проходу. Склепінчастий колектор мав 1 м висоти і 50 м довжини. Тут слід зауважити, що через багато століть блискучий двір Людовика XIV, короля-сонця, приділяв питанням гігієни набагато менше уваги: хоча у парку били численні фонтани, у версальському палаці не було жодної ванни. Освітлювався палац у Дур-Шаррукіні через відкриті двори, проте деякі з його приміщень були зовсім позбавлені світла. Вентиляція здійснювалась через глиняні труби, які Плас вважав також світловими віддушинами.

До північно-східної сторони великого двору прилягали численні службові приміщення: комори для зберігання продуктів та різних побутових і будівельних предметів, кухня, пекарня, приміщення для слуг, сараї, стайні.

У південно-західній частині палацової платформи знаходився зіккурат, священна башта з цегли, облицьована кам'яними плитами. Зіккурат мав форму чотиригранної башти з сімома ступінчастими ярусами, пофарбованими відповідно у білий, чорний, червоний, жовтогарячий, срібний та золотаво-червоний кольори. Кожна сторона башти в основі мала 43 м, кожний ярус — 6 м у висоту, загальна висота близько 42 м.

До складу храмового комплексу входили три основні святилища. Перше було присвячено богові Місяця — Сину. Місячний серп нагадує ріг бика, і у

святилищі знаходились зображення величезних крилатих биків, а також дивних створінь з людськими головами на бичачих тулубах. Друге святилище присвячувалось дружині бога Місяця Нінгаль, втіленням якої вважали вранішню та вечірню зірку, яку греки називали Венерою, а римляни — Афродітою. Третій храм призначався для бога Сонця, правосуддя та передвісток Шамаша. В ассиро-вавилонському пантеоні Місяць виступав в образі батька, Сонце — сина, а планета Венера — жінки або доньки [8]. В Єгипті, в країні класичної монументальної архітектури, не зустрічалися арки та склепіння. В той же час дверні прольоти аккадських храмів були оформлені арками, система арок та склепінь відмічалася і у деяких приміщеннях палацу Саргона II. Вхід до храму знаходився не в центрі фасаду, культова ніша із зображенням божества — біля однієї з торцевих стін. У суворому кліматі північної Месопотамії приміщення потребували опалення, тому вогнище розташовувалось подалі від входу, у храмі — біля тієї стіни, де знаходилось божество.

Для детального опису житлових кварталів Дар-Шаррукіна є занадто мало археологічних даних: вони ще не повністю розкопані. Проте ніщо не суперечить можливості регулярного планування вулиць міста. Будинки зводились з сирцевої цегли, обмазувались глиною. В усіх будівлях були стоки на вулицю, що сполучалися із загальним колектором.

Після смерті Саргона II Дар-Шаррукін втратив своє значення, оскільки його син Синахеріб (705—681 рр. до н. е.) переніс столицю до Ніневії. Знаходилась вона на лівому березі Тібра, на території сучасного Іраку. У 1845—1851 рр. її руїни розкопав англієць Генрі Лейярд (1817—1894), названий «батьком ассирології». Місто, що простягалося на 4 км впродовж берега Тібра, оточували подвійні стіни, що мали форму трапеції, та захисний рів шириною 45 м. За свідченням Діодора Сицилійського, внутрішня стіна була висотою у 30 м і товщиною 15 м, отже по ній могли проїжджати поряд три колісниці.

Відважний воїн, Синахеріб був також активним будівничим, виявляв інтерес до мистецтва та технічних нововведень. У своїй столиці він забажав створити «палац, який не має суперників», сам вказав його розташування, довжину та висоту стін, художнє оформлення. Відповідно до планування нових ассирійських міст, палац і храм знаходилися на узвишші і були відділені від жител городян стіною. Резиденція правителів, що підтверджувала велич царської влади, ставала цитаделлю, яка входила до системи укріплень, оскільки розташовувалась не в центрі міста, а неначе напливала на оборонні стіни.

Зведення палацу Синахеріба зображено на одному з рельєфів, розкопаних Г. Лейярдом. Велика кількість людей, серед яких чимало рабів у кайданах, насипає високий курган. Кожен ряд носіїв з корзинами на спинах супроводжує наглядач з палицею у руці. На рельєфі є також клинописні тексти, що пояснюють початок будівельних робіт. Перш за все для підготовки площі під забудову слід було відвести річку Тебілту, що протікала через Ніневію. Її річище завалили очеретом та камінням, заливши зверху бітумом, а після цього приступили до зведення платформи. Палацова платформа, насипана з каміння та землі, зовні була обкладена цеглою, її нижня частина викладена кам'яними плитами, а всередині встановлена система з дренажів, сполучених з відвідними каналами.

Зали палацу були розташовані анфіладою та облицьовані кам'яними плитами із зображенням сцен полювання, війн та палацового побуту. Фізична сила фігур вже не підкреслювалась, як раніше. Тепер художники прагнули показати труднощі, з якими зустрічалися правитель та його військо під час походів. У літописах, висічених над рельєфами, описуються стрімкі ріки, неприступні гори, непрохідні ліси, могутні ворожі фортеці [18]. Фасади прикрашали фігури крилатих биків, але вони вже не мали п'ять ніг, як бики у Дар-Шаррукіні, що створювало ілюзію кроку назустріч тим, хто входив до палацу. Колосальні рельєфи часів Тиглатпаласара та Саргона II, розташовані у вигляді фризів і обрамлені клинописними написами, замінили зображення з фігурами меншого розміру, об'єднані ландшафтом у єдину настінну композицію. Художник намагався також відтворити повітряну перспективу, зображуючи фігури у різних розмірах і розміщуючи їх по радіусам.

Онук Синахеріба Ашшурбанапал, останній великий цар Ассирії (669—630 рр. до н. е.), був енергійним правителем, покровителем мистецтва. Високий, сильний, вправний вершник та стрілець з луку, він володів трьома мовами, знав історію та літературу, навіть писав вірші. Він заснував так зва-

ну Куюнджикську бібліотеку, в якій знаходилось більше ніж 30000 клинописних текстів. Свій палац у Ніневії він прикрасив чудовими алебастровими рельєфами. Нині рельєфи з Ніневії часів Синахеріба та Ашшурбанапала можна побачити у Британському музеї в Лондоні.

Правителі Ассирії приділяли чимало зусиль для благоустрою своєї столиці. Місто Ніневія простягалося на чотири кілометри повздовж Тібра. Загальна площа Ніневії дорівнювала 1850 акрам, що втричі з лишком перебільшує площу Афін за часів Фемістокла, яка складала 550 акрів. Її головна магістраль — дорога процесій — мала 26 м у ширину, тобто була ширшею від сучасного Невського проспекту у Санкт-Петербурзі. Інші вулиці теж були широкі, прямі, будинки — великі і світлі. Будівельний нагляд, що вже існував на той час, забороняв виносити стіни домів за дозволену лінію, а в разі порушення заборони загрожував посадити господаря на кіл на даху власного будинку.

Потреби у водопостачанні все зростали, цар та його підлеглі відшукували джерела все далі в горах. Нарешті вирішено було збудувати акведук. Будівництво акведука у Ніневії, найдавнішого з усіх досі відомих, закінчилося у 691 р. до н. е., тобто за 300 років до появи римського акведука. Для забезпечення водою всіх жителів міста був запозичений принцип так званих «канатів» — найдавнішої гідротехнічної споруди на території сучасного Ірану (3 тис. рр. до н. е.), яка діє донині. Підземні грунтові води ідуть по мережі трубопроводів за принципом самопливу (з невеликим ухилом) на глибині до 120 метрів впродовж багатьох десятків кілометрів. Під кінець XIX ст. в Іраку залишалося ще 22 тис. таких «канатів», загальна довжина яких складала більше 275 тис. км [18].

У VII ст. до н. е. населення Ніневії дорівнювало 120 тис. чоловік. У 612 р. до н. е. чудове місто було завойовано і стерте з лиця землі. Подвійну лінію захисних стін було нелегко порушити, але вороги зруйнували дамбу на річці Хоср, в результаті чого Тигр вийшов з берегів і зніс частину стін.

Проте, незважаючи на всі втрати, нанесені часом будівлям Месопотамії, її містобудівне мистецтво можна вважати зразком раціонального використання території та високого рівня інженерних робіт при підготовці міста під забудову, ефективної організації водопостачання та відведення води, ініціативи в галузі озеленення міст. Постійні війни потребували удосконалення фортифікаційних споруд і водночас обмежували розміри міста кріпосними стінами. Це вимагало проведення розрахунків міцності споруд, введення системи модулів для забезпечення комфортності життя у місті. Досягнення будівельників Дворіччя знайшли своє місце у містобудівництві наступних епох.

1. *Вулли Л.* Ур халдеев / Леонард Вулли ; пер. с англ. Ф.Л. Мендельсона ; ред. И.С. Кацнельсон. — М : Изд-во вост. лит-ры, 1961. — 255 с.
2. *Вулли Л.* Забытое царство / Леонард Вулли ; пер. с англ. ; отв. ред. И.С. Клочков. — М. : Наука, 1986. — 166, [2] с. — (По следам исчезнувших культур Востока).
3. *Глазычев В.* И заложил город... / В. Глазычев // Знание — сила. — 1980. — № 11. — С. 27—29.
4. *Голенищев В.* Описание ассирийских памятников / В. Голенищев. — СПб., 1897. — 45 с.
5. *Дмитриева Н.А.* Искусство Древнего мира / Н.А. Дмитриева, Н.А. Виноградова. — М. : Детская литература, 1989. — 207 с.
6. *Дьяконов И.*М. «Номовые государства», «территориальные царства», «полисы» и «империи». Проблемы типологии / И.М. Дьяконов, В.А. Якобсон // Вестник древней истории. — 1982. — № 2. — С. 3—16.
7. *Дьяконов И.М.* Люди города Ура / И.М. Дьяков. — М. : Наука, 1990. — 429 с. — (Старовавилонская культура. — Вып. 2).
8. Культура и искусство Вавилонии, Ассирии и соседних стран / под общ. ред. М.И. Артамонова ; сост. Н.Б. Янковская. — М. : Искусство, 1953. — 175 с.
9. *Лазарева И.В.* URBI ET ORBI : Пятое измерение города / И.В. Лазарева. — М. : ЛЕНАНД, 2006. — 80 с. — (Теоретические основы градостроительства).
10. *Масон В.М.* Первые цивилизации / В.М. Масон ; отв. ред. И.Н. Хлопин. — Ленинград : Наука ЛО, 1989.
11. *Матвеев К.П.* Земля Древнего Двуречья: История, мифы, легенды, находки и открытия / К.П. Матвеев, А.А. Сазонов. — М. : Молод. Гвардия, 1986. — 160 с. — (Эврика).
12. *Нейгебауер О.* Точные науки в древности / Отто Нейгебауер ; пер. с англ. Е.В. Гохман ; ред. А.П. Юшкевич. — М. : Наука, 1968. — 234 с.
13. *Никольский Н.М.* Древний Вавилон. Популярно-научные очерки по истории культуры Сумера, Вавилона и Ассура / Н.М. Никольский. — М. : Мир, 1913. — 435, [VI] с.
14. *Оппенхейм А.Л.* Древняя Месопотамия (Портрет погибшей цивилизации) / А. Лео Оппенхейм ; пер. с

англ. М.Н. Ботвинника. — М. : Наука, 1980. — 407 с. — (По следам исчезнувших культур Востока).
15. *Павленко Ю.В.* История мировой цивилизации. Философский анализ / Ю.В. Павленко. — К. : Феникс, 2002. — 760 с.
16. *Пиотровский Б.Б.* История техники древнего Двуречья / Б.Б. Питровский, Н.Д. Флиттнер // Очерки по истории техники Древнего Востока / под ред. В.В. Струве. — М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1940. — 352 с.
17. *Пиотровский Б.Б.* Ванское царство (Урарту) / Б.Б. Пиотровский. — М. : Изд-во вост. л-ры, 1959. — 283 с.
18. *Сорокина Т.С.* История медицины : учебник для студентов высших медиц. учебн. заведений / Т.С. Сорокина ; 3-е изд. — М. : Академия, 2004. — 560 с.
19. *Флиттнер Н.Д.* Культура и искусство Двуречья и соседних стран / Н.Д. Флиттнер. — Л. ; М. : Искусство, 1958. — 297 с.
20. *Церен Э.* Лунный бог / Эрих Церен ; пер. с нем. Б. Каллистова. — М. : ТЕРРА, 2007. — 336 с. — (Боги и учёные).
21. *Церен Э.* Библейские холмы / Эрих Церен ; пер. с нем. Н.В. Шафранской. — М. : Наука, 1966. — 479 с.

Kateryna Hamaliya

ON MOST ANCIENT TOWNS OF THE WORLD AND THE ORIGIN OF URBAN LIFE IN MESOPOTAMIA

The paper is dedicated to the rise of first towns along the territories of Mesopotamia, the ancient centres of civilization emerged in the basin of two great rivers, Tigris and Euphrates. Description has been given of towns thoroughly studied by archaeologists, viz. Sumerian Ur built on the bank of Euphrates, Assyrian cities Dur-Sharrukin (nowadays Khorasabad) and Nineveh, the capital of ancient Assyria on the Tigris riverside. Main attention has been paid to town-planning, architecture of temples and palace complexes, structure of dwelled houses owned by prosperous or poor inhabitants, organization of urban water supply and removing of domestic waste. The achievements of ancient Mesopotamian builders in the field of urbanism as well as in creating the most comfortable dwellings for rulers have been underlined.

Keywords: civilization, urbanization, way of life, practical achievements.

Катерина Гамалия

ДРЕВНЕЙШИЕ ГОРОДА МИРА: НАЧАЛО УРБАНИСТИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ НА ТЕРРИТОРИИ МЕСОПОТАМИИ

Статья посвящена истории возникновения первых городов на территории Месопотамии, в древнейшем очаге цивилизации, возникшем в бассейне рек Тигра и Евфрата. Описаны города, детально изученные археологами разных стран: Ур, построенный шумерами на берегу Евфрата; ассирийские города Дур-Шаррукин (ныне Хорасабад) и Ниневия, столица древней Ассирии, расположившиеся на берегах Тигра. Особое внимание обращено на планировку городов, архитектуру храмовых и дворцовых комплексов, структуру домов, принадлежащих зажиточным и малоимущим жителям, организацию городского водоснабжения и удаления бытовых отходов. Подчёркнуты достижения жителей древней Месопотамии в области градостроения, в создании по возможности более комфортных условий жизни горожан.

Ключевые слова: цивилизация, урбанизация, образ жизни, практические достижения.



Галина КОВАЛЬ

ЕВОЛЮЦІЯ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВОЇ ТРАДИЦІЇ: ВІД МАГІЧНОГО ДО ПОЕТИКО-ЕСТЕТИЧНОГО

У статті розглядається календарно-обрядова традиція та її зміни від магічного начала до поетичного, естетичного. Представлено домінуючий рівень — сугестивний, який вилився у формулу: бажане — дійсне. Увага зосереджена на календарній пам'яті, основних її чинниках, за допомогою яких вона ретранслюється. Акцентується на повторюваності, варіантності обрядодій та вербального вираження.

Ключові слова: традиція, магічне, поетичне, естетичне, календарно-обрядовий текст, фольклорна пам'ять.

Основу календарно-обрядової традиції становить сугестивне сприйняття дійсності, яка відтворюється за допомогою різних обрядодій, вербальних засобів, що мають чудодійну, чарівну силу. Сучасна людина вже не усвідомлює повною мірою всієї значущості й дієвості ритуальних рухів, мотивів і образів, адже поступово нівелювалося їх первісне значення. Давні обряди втратили своє культове, чи магічне значення, писав М. Грушевський [7, с. 172]. «Те, що розуміли колись давно, — зазначив Ф. Колесса, — згодом утративши основу у віруванні, набирає метафоричного (переносного) значення, стає поетичним образом, символом, поетичною формулою» [15, с. 77—78]. Впродовж тривалого часу зменшувалося сугестивне навантаження інформації. Календарні обряди, як і ритуально-магічні дії, змінювалися, ставали театралізованими, більш естетизованими, а словесні формули складали фонд фольклорних кліше.

Проблемою цілісного «прочитання» тексту стала відірваність вербального від акціонального. Про це говорив ще В. Петров, вважаючи методологічною помилкою збирачів-фольклористів, які записували словесні тексти без жодної уваги до супровідних дій, вириваючи текст з етнографічного опису [23, с. 4]. Фольклор не тільки відтворює певні моменти обрядів то пояснюючи, то доповнюючи, то поетизуючи їх, але й виявляє власні значення, які в них зовсім відсутні, не можуть бути відтворені або втрачені традицією. Фольклорна традиція — це єдність матеріалу, володіння ним і менталітету середовища [26, с. 40]. Побутує думка, що «кожен раз, коли у фольклорному феномені вдається віднайти давній мотив чи образ, виникає спокуса знайти його витоки в ритуалі» [23, с. 193]. Власне, такий підхід до календарної поезії, який допомагає глибинному вивченню тексту на всіх рівнях, мав би стати повноцінним. Саме ритуал варто вважати основним маркером для обрядової поезії, оскільки він — комунікативний компонент учасників певного цілеспрямованого дійства окремого колективу. Це свого роду комплекс усіх знакових систем — мови словесної, мови жестів, міміки, пантоміми, хореографії, співу, музики. Важливо, що фольклорна пам'ять зберігає також етнографічні елементи, — для поетизації або депоетизації у виявленні естетичного аспекту фольклору.

Очевидним є те, що традиція пов'язує сучасне з минулим, визначає головні напрямки, у ме-

жах яких іде подальший її розвиток. Це не застигла, раз і назавжди даність, вона динамічна і має здатність змінюватися настільки, наскільки змінюється побут народу [20, с. 34], адже виступає надійним механізмом акумуляції, передачі (трансмісії) і актуалізації (реалізації) людського досвіду [28, с. 108]. Такі чинники домінантні для календарної традиції, бо основним її стрижнем є повторне (з року в рік) виголошення обрядових текстів та відображення у зв'язку з цим певних ритуальних дій. Вимальовується така картина: обрядовий текст виконується — сприймається — пам'ятається — знову відтворюється. Обрядова традиція матеріалізується у формі дій, використанні ритуальних предметів та виголошенні традиційних текстів. Такі дискретні акти, на думку К. Чистова, набувають традиційної структури і «дематеріалізоване» бережуть у пам'яті [28, с. 108]. Для народної пам'яті найважливішим є не один комунікативний акт, а цілий ланцюг. Це безпосередньо стосується обрядової пам'яті, оскільки вона поповнюється вербальними та невербальними елементами: пісня супроводжується обрядом або ж навпаки.

У календарній традиції пам'ять відіграє важливу роль. Психологи зазначають, що запам'ятовування власних дій чи присутності в обряді, відбувається завдяки моторній пам'яті. Запам'ятовування тексту особою, яка лише взяла інформацію від носія традиції, підпорядковується іншим закономірностям. Тут уже інша міра емоційної реакції. Суттєвим є те, що саме емоції відіграють важливу роль, яка визначає роботу пам'яті. Побутує думка, що найдовше пам'ятаються емоційно-збуджені події. Те, що пам'ять залежить від емоцій, визначається багатьма зовнішніми умовами, в яких проходить життя суб'єкта [24, с. 55]. Якщо події торкаються широких мас, залишаються в пам'яті колективу, тоді виникають позитивні естетичні враження і втрачається шанс їх зникнення.

Суть фольклорної пам'яті полягає у збереженні менталітету свого народу. Українці — здавна хлібороби, це їхнє основне заняття. Саме з цим пов'язується світобачення етносу, що обов'язково фіксується у народній пам'яті як певна образна система, що лучиться з природними умовами народу, способом його життя, основним заняттям.

Звичайно, не всі предмети, що оточують людину, викликали поетичні асоціації, але за багатьма закріпилося певне емоційне поле. У фольклорній пам'яті вони оживають, навіюють позитивні відчуття. Важливими є відображальні механізми трансмісії, пов'язані з особливостями людської пам'яті [11, с. 270]. Дуже часто такі механізми закріплюють текст у формі, яка «не прочитується» з позицій сучасності. Це різного роду ритуально-магічні дії, ігри, танці. На нашу думку, таке декодування можливе лише в тих регіонах, де ця традиція передається і семантично осмислена. Скажімо, ритуальний танець «кочан», який виконується у фінальній частині колядування на Бойківщині, має чітке символічне навантаження — вегетативне. Звертає на себе увагу обов'язковість послідовності його виконання (після ритуального співу), певного типу рухів (у колі, за сонцем), супровід вербальними вигуковими формами: «На капусту!». Ритмічне виконання рухів, як слушно зауважив Ф. Колесса, доведене до свідомості, стає також джерелом естетичного вдоволення [14, с. 45]. У будь-якій грі рухи самі себе дисциплінують і впорядковують. Елементи ритму чітко проявляються у давніх формах весняних хороводів. Саме вони, за спостереженням М. Грушевського, могли потрапити і в величальні обряди — новорічні, великодні чи інші [7, с. 128]. Варто наголосити, що у первісному обрядовому дійстві пріоритет належав не вербальному тексту, а рухові, танцю, які мали особливе, магічне значення. Магічна спрямованість танцю-хороводу чітко зображена в одній із веснянок: «Де хоровод ходить, там жито родить; а де не буває, там вилягає» [2, с. 438]. Або: «Ідіть, дівки, на пагорбки Танок водити, То буде щедро, буде хліб Земля родити [22, с. 153]. Вважалося, що саме від традиційних ритуальних танців залежав добрий майбутній урожай. Ця тенденція простежується і в інших слов'янських народів. Так, поляки вірили, що якщо у господині погано зійшли коноплі, то вона «не гуляла» або «погано гуляла» на масляницю, а чехи говорили: «Не будеш танцювати, не вродиться ріпа» [2, с. 170].

Психологи доводять, що репродукування є нічим іншим, як відображенням зорових образів, здебільшого видовищних. У пам'яті найчастіше і найвиразніше відтворюються образи одиничних пред-

метів чи явищ, а не тих, що зустрічаються на кожному кроці. Поведінка людини, як підкреслив О. Байбурін, варіативна і багатогранна, однак вона може бути й типова, яка підпорядковується нормам, що вироблені в суспільстві.

Важливою умовою існування будь-якого суспільства є наявність колективної пам'яті. Повторення повертає забуте, не приносить нового знання, але береже те, що є, відтворює і безперервно «добуває» зруйноване. Повторне переживання знайомих, емоційно насичених ситуацій виявляється необхідним засобом регуляції психологічного настрою. Потреба знову і знову пережити той емоційний підйом, який пов'язують із ефектом упізнання [3, с. 12].

Усе те, що виконувалося попередніми поколіннями й передавалося наступним, сприймалося як необхідне, а згодом — як прекрасне. Не випадково учасники календарних обрядів, ті ж самі носії традиції так часто наголошують на тому, що це (чи то колядування, чи обряд з Кустом тощо) найвеселіше, найгарніше, найбільше свято, а виконання та слухання пісень, проведення певних видовищ позитивно впливало на оточуючих. Відчуття свята в людей проявляється якраз у тому, що тут неможливе усамітнення. Святкові обряди відзначаються загальним урочистим зібранням і духовним єднанням. Недаремно другий день Різдвяних свят в Україні називають Святом Збору. Проте варто наголосити, що такі «Збори» можна простежити під час Великодніх, Зеленосвятських, обжинкових свят (мабуть, тому в одній з царинних пісень згадується, що «сбором ідемо…»). На Купала приходили всім селом. Відсутність кого-небудь оцінювалась як ігнорування інтересами колективу. Тут виражена ідея «плодороддя», закладена через традицію обов'язкової присутності на святі Купала осіб жіночої статі — дівчат і молодих жінок [17, с. 31—32]. Коли ж узяти до уваги повторюваність і тотожність таких обходів в кожній українській родині, в кожному селі, то, за словами К. Сосенка, «бачиться в нім імпонуючий вираз згідних почувань і настроїв усієї України; бо однодушне переведення ідеї любови і об'єднання в кождій рідні на просторах усієї України робить ці ідеї й кличі всенародними» [27, с. 175] .

Кожне свято українці намагаються відзначити велично, на духовному піднесені, відчуваючи себе продовжувачами традиції. При цьому, як і при всякій дії, під час календарних обрядів дотримуються певної системи умовностей. Спілкування між людьми і освоєння культури минулого роблять цю систему загальнолюдською. Йдеться не просто про сумісну присутність, а про намір, що об'єднує всіх і перешкоджає розпаду людського єднання на окремі, приватні сегменти.

Усі учасники певного обряду, як зазначив Ф. Колесса, виступають одночасно в ролі акторів і глядачів [14, с. 46]. Особливо це відчувається в архаїчних обрядодіях. Очевидно, витоки явищ театралізованості треба шукати в культурі давніх слов'янських народів, свята яких на честь богів супроводжувалися різноманітними ігрищами, процесіями, танцями під спів та музику. Такі явища збереглися у народних обрядах колядування, вертепу, «Кози», «Маланки», «Куста», купальських, русальних та ін.

Традиція проведення обряду, систематичного виконання календарних пісень завжди вимагає участі суб'єктів календарного дійства; все це є комунікативною дією, причому не така вже велика різниця між тим, хто бере участь, і тим, хто спостерігає. Глядач не є просто спостерігачем. Як учасник — він складова частина самої традиції. Під час тих чи інших ритуальних дій можна простежити наявність найважливіших традиційних ознак драми: стійку сюжетно-композиційну структуру репертуару, діалоги, масові дії, розподіл функцій (ролей) у групах виконавців, дотримання певного сценарію, наявність ігрових епізодів. Обряди колядування, весняного волочіння, риндзювання, водіння Куста, Купала, Русалії наповнені ознаками театральності та мають, найголовніше, календарне прикріплення. Крім того, обрядові дії вимагають, щоб у них брали участь. Глядач, який спостерігає за видовищем, не може залишитися байдужим, тому при побаченому виникають певні естетичні почуття. Вони, естетичні почуття, є психологічною здатністю людини сприймати предмети і явища об'єктивного світу з погляду краси.

Особливістю календарної традиції є те, що вона існує для тих, хто бере в ній участь, адже поняття прекрасного включає в себе і публічність, і наявність авторитету. Значною повагою здавна в Україні користувався «Береза». Ним міг бути тільки

той, хто знав найбільше народних колядок, умів вести церемонію згідно з давніми звичаєвими вимогами. З цього приводу П. Шекерик-Доників зауважив, що охочих до того досить, бо кожний хотів би перед вести, оскільки це велика честь. Такий «Береза», що знав якнайбільше різних колядок, віншувань, умів статечно подякувати господарям, а коли треба — й розвеселити публіку, при виборі на Різдво мав велику популярність [29, с. XXV]. «Береза» у колядників, головний віншувальник чи провідник риндзювальників, кустянок, зрештою, головна жниця при обжинках мали виголосити побажання піднесено, урочисто, що первісно мало магічний вплив, а з погляду сьогодення сприймається естетично довершеною промовою. Одна з учасниць обходів з Кустом підкреслила, що «треба було приказаті, отказаті Кусту весело» [1, арк. 18]. Від того, як промовиться побажання, залежав добробут господаря. На це вказували також виконавці обряду: «На Куста було звичаєм складати побажаня, щоб був достаток в господарстві, вдома, на полі. Як виходити з хати, то треба було щось бажать: Щоб Вам коні веділісь, овечкі плоділісь. Будьте з цим Кустом здорові! Можна було й так казать: Жита Вам в полі, Хліба на столі, Будьте Ви з Кустом здорові!» (с. Сварицевичі) [1, арк. 21]. Така характерна форма, яка відповідає святковості, вважається урочистим мовленням. Воно чітко простежується під час віншування в Різдвяних обходах, при риндзюванні, водінні Куста тощо.

Видовищний характер мали обряди колядування, щедрування, ходіння з Козою, з Маланкою. Церемоніальний обхід Кози разом з музиками і співаками розпочинався ввечері («як сонце заходить», «як стемніє») і мав підкреслено демонстративний характер: дорогою «Коза» голосно мекала і видзвонювала дзвінком, «дід» гучно клацав пугою, музиканти грали, колядники заспівували, словом і ділом заявляли про себе інші маски [18, с. 51]. Поява ряджених, котрі приносили з собою традиційні побажання щастя і радісний настрій, асоціювалися з самим святом, а тому їх зустрічали як бажаних гостей. Спостерігається особливе зацікавлення з боку глядачів: «Коли Коза вийде з одної хати, то люди перебігають поперед неї до сусідньої хати, щоби й там ще побачити й почути» [9, с. 279].

Важливу роль відіграє візуальна краса, яку можна було спостерігати під час обходу полів на Зелені свята: особливу картину становили самі учасники обрядодій, святково одягнені, з прикрашеними хоругвами, вінками з барвінку (молодь), заквітчані польовими квітами. З піснями обходили двори кустянки, що викликало позитивне візуальне сприйняття: всі дівчата були одягнені у святкову одежу: білі вишиванки, льняні сорочки, літники або полотняні домоткані спіднички, підперезувалися червоною крайкою (найчастіше) або поясом, усі одягали віночки на голову, а для Куста — кілька, щоб не впізнали. За пояс затикали кленові гілочки [1, арк. 20]. При цьому використовувалась широка гама кольорів (зорові образи): сплітали віночки з живих червоних, жовтих, синіх, білих польових і лісових квітів. У с. Зарічному (Рівненщина), наприклад, вбирали дівчину в біле плаття, вінками з голови до пояса, далі низ «лепехом», нанизаним на нитку [1, арк. 3]. Під час обжинок жниці поверталися додому теж з піснями. Здавалося, зазначив С. Килимник, що нива співає, співає пахуче жито. Співає земля й повітря. Гомінко, весело й шумно. Ожили села й ниви, ожило повітря [13, с. 499]. Видовищним на Волині було винесення за село Купала, вільхової гілки, вбраної квітами.Усе це супроводжувалося піснями та криками, бо з Купалом мали вийти зі села всі відьми.

Отже, самі календарні обряди та супроводжуючі пісні справляли позитивний емоційний настрій на оточуючих. Важливу роль при цьому відігравали зорові образи — святкове вбрання (вишиванки у кустянок, яскравий гуцульський одяг у колядників, різні маски учасників того чи іншого гурту тощо). Спів, музика, шумові ефекти, ритми танцю — такі художні знаки, звернені до слуху, здатні переносити інформацію на великі відстані та надовго залишатися в пам'яті.

Щодо музики, то в більшості обрядодій вона є органічним чинником синкретизму. При календарних обходах, відповідно до народних звичаїв та обрядів, незалежно від часу виникнення, адаптації, еволюції сформувалася на певному історичному відрізку і стабільна традиція застосування тих чи інших музичних інструментів. На жаль, в останні десятиріччя, за спостереженням сучасного дослідника Л. Кушлика, ця витримувана впродовж століть

практика порушується. Музичну канву театральних форм народної творчості щораз більше представляють не освячені традицією інструменти, а часто просто-таки випадкові, нехарактерні. Цим же, на думку того ж науковця, порушується властива загалом для української традиції стабільність дотримання тих чи інших елементів у системі фольклору, їх спадкоємність, адже функція конкретних музичних інструментів тісно пов'язувалась і обумовлювалась специфікою та змістом народної етики й естетики [19, с. 87]. Порівняно з іншими регіонами значно краще збереглася традиція щодо застосування певного типу інструментів на Гуцульщині та Бойківщині, мається на увазі насамперед колядування. Обрядовий гурт запрошує у свої ватаги перш за все скрипаля, іноді цимбаліста, зрідка басиста та бубніста. Цікаво, що ще на початку XIX ст. М. Зубрицький зауважив таке про музику на Бойківщині: «Давнійше ходили з музикою, один грав на скрипці, другий «басував» (грав на басі), та з часом музику занехали» [10, с. 57]. Проте сучасні обстеження дають підстави стверджувати, що здебільшого колядницькі обходи в Карпатах супроводжуються музикою, яка водночас з піснею впливає на почуття, формує естетичні смаки та ідеали, розвиває здатність відчувати прекрасне. Сьогодні дії календарних обрядів розраховані на позитивні емоції, які викликають захоплення, радість від побаченого. Тому в кожній родині з великою урочистістю, з відповідним церемоніалом зустрічають і долучаються до обрядових гуртів.

Естетичне співвідноситься якоюсь мірою з категорією піднесеності, що також ощасливлює людину, збагачує її інтелект та емоції, сприяє глибокому переживанню явищ навколишньої дійсності. Сприйняття естетичного через піднесене зумовлене специфікою останнього, яке має відношення до широкої сфери явищ дійсності, і може характеризувати специфічні особливості цих явищ, які належать до сфери природи, суспільства й мистецтва. Воно виражає емоційний вплив на особистість, на її психіку та почуття. Звичайно, категорія піднесеного містить у собі великий потенціал суспільно-історичного значення. Традиційні календарні обряди у сукупності з процесом виконання відповідних пісень сприяють об'єднанню народу, формуванню національної свідомості, прищеплюють пошану до рідної історії й культури, формуючи міцну традицію.

Ритуально-магічний аспект особливо яскраво виражений у аграрному комплексі, який є домінуючим у календарно-обрядовій традиції. Для людини важливим видом господарської діяльності було землеробство, яке залишило свій відбиток у побуті, світобаченні, поезії. Сучасний українець сприймає все це як символічний маркер відтворення землеробської діяльності: оранки, сівби, проростання рослин, збору врожаю. Ритуалізовано представлена в колядках хліборобська праця в полі: від оранки «золотим плужком» до збирання «золотого врожаю» (кольоросимволічний образ). У календарних піснях праця розглядається як урочиста і відповідальна справа, як обрядове дійство, від якого залежить майбутнє — добробут, щастя. Так, скажімо, ритуальна оранка — це, по суті, магічна дія, що символічно зображає оранку, мета якої — вплинути на плодючість землі. У ряді місцевостей України, коли водили Маланку, парубки вносили до хати плуг, чепіги та імітували, що орють ниву і сіють зерно. При тому вони співали: «Гей ! Гей! Чи спиш, чи чуєш, пане господарю! Прийшли коло твої хати орати» [16, с. 598]. Оранка як у обрядах, так і в піснях мала глибоке підґрунтя — це плодючість землі, відганяння злих духів. Важливу роль займала особа орача — центральна фігура з ритуальним призначенням, оскільки вона пов'язувалась із ситуацією і магією початку, від якого багато чого залежало в житті селянина («Вже йдуть парубочки з плугами» [4, с. 12] «Там Іванко плугом оре» [22, с. 31]). Головним землеробським атрибутом у цих текстах виступає плуг, який має різну семіотичну природу, адже він виконував утилітарну функцію (орав землю), а також символічну. З поетичного погляду — це традиційне знаряддя асоціювалося із плодючістю землі. Ритуальна дія — ходіння з плугом на Різдво — забезпечувала майбутню урожайність. Очевидно, з тієї причини, зазначив О. Потебня, запрягали до плуга дівчат, що означало плодючість шлюбу [25, с. 102]. Традиція імітованої оранки так само, як імітація засіву — новорічне «посівання» — мала на меті забезпечити у наступному році рясні сходи. Такі начебто зовсім буденні, утилітарні землеробські акти, які у великі свята не повинні виконуватися, набували магічного значення, згодом ставали

поетично-знаковими маркерами. З цього приводу К. Грушевська зауважила, що «навіть коли нема необхідності виконувати господарську дію у свято, її виконують символічно, відмічаючи тим самим її близькість до священного» [6, с. 240].

Магічна функція календарних пісень проявляється і в манері співу — голосній — призначеній переважно для вулиць та полів, адже вона безпосередньо пов'язувалась із магічним впливом на природу. Так, максимальний діапазон звуку мав апотропейні, відстрашуючі властивості: коли проспівати чи крикнути, то де буде почутий голос, там град не поб'є посівів. При обході царини, зазначив С. Килимник, учасники обряду створювали сильний шум, гамір, гук: діти калатали та дзвонили, музиканти грали, дівчата й хлопці співали, що знаменувало вигнання злих сил із «житів» [13, с. 390]. З шумом, галасом проходила карнавальна процесія «Кози» під час Різдвяних свят. Голосу надавали ще й продукуючого значення. Скажімо, у Болгарії на Юріїв день дівчата вигукували: «Де немає голосу, там немає колосу!» Голос як один із видів звуку входить у так звану опозицію «звук — мовчання», що можна співвіднести з опозицією «життя — смерть».

Шумові ефекти звучали під час водіння кози: чіпляли дзвінки на шию тварин; вона підстрибувала, пританцьовувала подзвонюючи, голосно мекаючи. Ці звуки повинні були відганяти все лихе від людей і тварин, сприяти щастю й добробуту. Зараз учасник такого обряду сприймає все це як видовище, естетично довершене дійство. На вербальному рівні аналогічно, як і в обряді, образ святого Іллі та його ритмічні удари «пугою» (батогом) асоціювались з магічним впливом на урожай:

Ходить Ілля на Василя,
Носить пужку житяную.
Куди гляне — жито росте,
Куди махне — кучеряве [12, с. 186].

Магія слова у вербальних фольклорних текстах мала неабиякий смисл. Завдяки їй (магії) можна було вимолювати здоров'я для ближнього, спілкуватися з духами, управляти стихіями. На основі цього створювались мотиви в календарно-обрядовій поезії, які є кодовою системою відображення численних ритуалів.

Впливове, навіювальне було першопричиною виникнення великої кількості ритуально-магічних дій та поетичних текстів. Звідси — інтенсивність у календарній традиції заклинально-побажальних формул, у яких домінує специфічний імперативний заклик-прохання із апелюванням до вищої сили. Це важлива риса фольклорного мислення «як спроби ущільнити, посилити сугестивний рівень синхронізації з природою (вічним)» [5, с. 101]. Тут розвиток словесного тексту починається зі звернення «Дай, Боже». Сфера розповсюдження таких формул-закликів досить поширена як у різдвяноноворічній, так і у весняно-літній поезії: «Уроди, Боже, жито-пшеницю І всяку пашницю. У полі зерно, а в домі добро…[8, с. 186]; «Зародь, Боже, всякую пашниченьку» [12, с. 321]. У фольклорних текстах із заклинально-побажальними формулами виявляється саме те, що співвідноситься із конкретним, реальним часом, та повинно відбуватися згідно з обрядом, — наділення господарів багатством, хорошим урожаєм, благополуччям. Повсякденні потреби і турботи людського життя визначили ідейно-тематичний зміст творів і характер поетичних образів. Окрім опосередковано виражених побажань, оспівування багатства сприймається як факт уже здійснений, що цілеспрямовано вплинув на волю й почуття людини. Таким чином твориться певна традиційна календарна формальність, за якою виголошуються тексти:

а) мета побажально-заклинальних пісень: випрохати, замовити майбутній урожай, здоров'я людини, тварини, сімейне благополуччя. Прогнозованість, передбачуваність дій становлять формування їх поетичного змісту. 1) стабільною є перша частина — дай, Боже; 2) змінна — друга: конкретизація бажаного (щастя в домі, в городі урожай, в скорому часі весілля) та ін.

б) образна система, в якій центральне місце займає Бог: «Помаг, Біг, тому, що є в сім дому», «Дай вам, Боже», «Спусти, Боженьку», «Оборнь, Боже» та ін. Важливе вживання присудків, які стоять в імперативі.

в) спосіб повідомлення виражений у спонукальній, формі — «нехай буде так». Існують формули, де опис благополуччя в господарстві зображався уже як здійснений, у деяких (кустова пісня) — це сподівання на хороший урожай уже в скорому часі: «Пресвята Тройця-Богородиця, Посію жито, да нехай зародиться; Посію жито і ярую

пшениченьку, Зароди, Боже, всякую пашниченьку» [12, с. 321].

Нашим предкам, як зазначив І. Нечуй-Левицький, «хотілося прихилити до себе ласку небесних сил, щоб мати густо кіп на полі, багато роїв у пасіці, багато ягнят, телят, лошат, щоб у садку родило дерево, а в дворі плодилася птиця» [21, с. 4]. Щоб новий (наступний рік) був не менш сприятливим, ніж попередній, люди прагнули наслідувати певні дії, робили все так само, як і в минулому році. Частина регулярно повторюваних актів втрачала своє практичне значення і ставала обрядом. Ритуальні дії рільників, наприклад, спочатку також здійснювалися задля потреби, і лише поступово осмислювалася необхідність повторювання таких дій, оскільки формувалася віра в їх чудодійну силу. Можемо з упевненістю констатувати, що в обрядовому тексті закладено раціональне (обов'язковість виконання тієї чи іншої пісні, дії як складових обряду) та сугестивне, яке вилилося у формулу: бажане — дійсне.

Отже, традиція виступає як міра і критерій дійсності суспільства, в якому обрядовий характер життя, регламентація всіх сфер пов'язані з тим, щоб загальне, типове (інакше кажучи традиційне) домінувало над окремим, поодиноким. Магічні на перший погляд звичайні господарські, утилітарні речі, які сприймались як потреба, згодом набули глибокого символічного змісту. Тому визнане традицією як канонічне та типізоване, надалі ставало обов'язковим атрибутом естетичного. Фольклорний стереотип, експлікуючи базові риси традиції, відповідно набуває значення її коду та маркера, і реалізується у символічності традиційної культури.

1. НАФРФ ІМФЕ. — Ф. 14—3. — Од. зб. 1196. — 148 арк. (Куст на Ровенщині. Матеріали зібрали члени секції пам'яток фольклору та етнографії обласної організації українського товариства охорони пам'яток історії та культури / упоряд. С. Шевчук. Рівне, 1987).
2. *Агапкина Т.А.* Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл / Т.А. Агапкина. — М., 2002. — 816 с.
3. *Байбурин А.К.* Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А.К. Байбурин. — СПб. : Наука, 1993. — 390 с.
4. Весняна обрядовість західного Поділля в контексті української культури. — Тернопіль : Астон, 2001. — Ч. 2. — 392 с.
5. *Буряк В.Д.* Магічно-величальна обрядовість як інформаційна система фольклорного мислення / Володимир Дмитрович Буряк // Поетика інформаційно художньої свідомості. Еволюція форм і методів вираження інформації (факту) у контексті інтелектуалізації творчої свідомості : монографія. — Дніпропетровськ : Вид-во ДНУ, 2001. — С. 152—167.
6. *Грушевська К.* Людський колектив, як підвалина пам'яти / К. Грушевська // Катерина Грушевська. Вибрані праці / упоряд. С. Мишанича. — Донецьк, 2007. — Т. 3. — С. 229—243.
7. *Грушевський М.* Історія української літератури / М. Грушевський. — К. : Либідь, 1993. — Т. 1. — 400 с.
8. Дитячі пісні та речитативи / упоряд. Г.В. Довженок, К.М. Луганська. — К., 1991. — 447 с.
9. *Заглада Н.* «Коза» / Н. Заглада // Матеріали до етнології й антропології. — Львів, 1929. — Т. 21—22. — Ч. 1. — С. 277—287.
10. *Зубрицький М.* Народний календар, народні звичаї і повірки, прив'язані до днів в тижні і до рокових свят, записані у Мшанці Староміського повіту і по сусідніх селах / М. Зубрицький // Матеріали до української етнології. — 1900. — Т. 3. — С. 33—60.
11. *Івановська О.* Український фольклор: семантика і прагматика традиційних смислів / О. Івановська. — К. : Експрес-Поліграф, 2012. — 335 с.
12. Ігри та пісні: весняно-літня поезія трудового року / упоряд., передм. і приміт. О.І. Дея ; нотний матеріал упоряд. А.І. Гуменюк. — К. : Наукова думка, 1963. — 671 с.
13. *Килимник С.* Український рік у народних звичаях в історичному освітленні / С. Килимник. — Львів ; К. : Обереги, 1994 — Т. 4 (Літній цикл). — 524 с.
14. *Колесса Ф.* Ритміка українських народних пісень / Ф. Колесса // Музикознавчі праці. — К. : Наукова думка, 1970. — С. 25—233.
15. *Колесса Ф.* Українська усна словесність / Філарет Колесса. — Едмондтон : Канадський інститут українських студій. Альбертський університет, 1983. — 645 с.
16. Колядки та щедрівки: Зимова обрядова поезія трудового року / упоряд., передм. і приміт. О.І. Дея. — К. : Наукова думка, 1965. — 804 с.
17. *Климець Ю.Д.* Купальська обрядовість на Україні / Ю.Д. Климець. — К. : Наукова думка, 1990. — 143 с.
18. *Курочкін О.* Новорічні свята українців: традиції і сучасність / О. Курочкін — К., 1978. — 192 с.
19. *Кушлик Л.* Українські народні музичні інструменти в театральних формах народномузичної творчості / Л. Кушлик // Музика та дія в традиційному фольклорі. — Львів, 2001. — С. 87—94.

20. *Мишанич С.В.* Біля джерел народної прози / С.В. Мишанич // Народні оповідання / упоряд., приміт. С.В. Мишанича. — К. : Наукова думка, 1983. — С. 15—62.
21. *Нечуй-Левицький І.* Світогляд українського народу / І. Нечуй-Левицький. — К. : Обереги, 1992. — 82 с.
22. Обрядові пісні Слобожанщини (Сумський регіон) / фольклорні записи та упорядкування В.В. Дубравіна. — Суми, 2005. — 466 с.
23. *Петров В.* Український фольклор (Заговори, голосіння, обрядовий фольклор народно-календарного циклу) / В. Петров — Мюнхен : Український університет, 1948. — 142 с. (на правах рукопису).
24. *Плисецкий М.М.* Роль памяти в фольклорном процессе / М.М. Плисецкий // Проблемы фольклора. — М. : Наука, 1957. — С. 53—60.
25. *Потебня А.А.* О мифологическом значении некоторых обрядов и поверий // А.А. Потебня. Собрание трудов. Символ и миф в народной культуре. — М., 2000. — С. 92—329.
26. *Путилов Б.Н.* Фольклор и народная культура / Б.Н. Путилов. — СПб., 1994. — 237 с.
27. *Сосенко К.* Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечора / К. Сосенко. — К. : Сінто, 1994. — 343 с.
28. *Чистов К.В.* Народные традиции и фольклор: очерки теории / К.В. Чистов. — Ленинград : Наука, 1986. — 304 с.
29. *Шекерик-Доників П.* Як відбуваються коляди у гуцулів / П. Шекерик-Доників // Етнографічний збірник. — Львів, 1914. — Т. 35. — С. 15—34.

Halyna Koval

ON EVOLVING OF CALENDAR RITUAL TRADITION: MAGICAL TO POETIC AESTHETIC SPHERE

In the article has been considered the source of calendar ritual tradition and its changes from the magical beginning to poetic, aesthetic sphere. Dominating level — the expressive one -- expressed by the formula of Desire to Realization has been presented. Especial attention has been paid to calendar memory and its main factors that might enable retranslation of the human experience. The emphasis has been made on repetition, variability of traditional actions and verbal expressions.

Keywords: tradition, magical, poetic, aesthetical, calendar ritual text, folk memory.

Галина Коваль

ЭВОЛЮЦИЯ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВОЙ ТРАДИЦИИ: ОТ МАГИЧЕСКОГО К ПОЭТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКОМУ

В статье рассматривается календарно-обрядовая традиция и ее изменения от магического начала к поэтическому, эстетическому. Представлен доминирующий уровень — суггестивный, который вылился в формулу: желаемое — действительное. Внимание сосредоточено на календарной памяти, основных ее факторах, с помощью которых она ретранслируется. Акцентируется внимание на повторяемости, вариантности обрядов и вербального выражения.

Ключевые слова: традиция, магическое, поэтическое, эстетическое, календарно-обрядовый текст, фольклорная память.



Наталія СОКІЛ-КЛЕПАР

ДЕНДРОЛОГІЧНІ МОТИВИ НОМІНУВАННЯ МІКРОТЕРИТОРІЙ УКРАЇНСЬКИХ КАРПАТ

У статті розглянуто мікротопоніми Українських Карпат, мотивовані дендрологічними найменуваннями. Твірна база власних назв реалізує основні породи дерев, властиві досліджуваному краю; наведено інослов'янські паралелі. Аналізований мікротопонімікон яскраво втілює флористичні особливості Українських Карпат.

Ключові слова: мікротопонім, географічний термін, дендрологічний.

Ботанічна лексика становить вагомий пласт у словниковому складі української мови. Її активно досліджували ще з кінця XIX ст. [10], а вже XX — початок XXI ст. представлений численними розвідками про рослинний світ [12], атласами [14] та словниками [5].

Ставлення до флори відтворювалось крізь призму міфологічних уявлень народу, який одухотворював природу, зокрема дерева, вважаючи їх живими істотами [7, с. 175—177]. У дохристиянські часи їм поклонялися, особливо поважали дерева великих розмірів (дуб, бук, липа), мабуть, через їхню могутність, а також вірили, що на них поселялися боги [9, с. 177—178].

Безперечно, не міг рослинний світ не відбитися й у мікротопонімних одиницях, оскільки аналізовані локуси Українських Карпат органічно вливаються в природописні краєвиди. В мікротопоніміконі пріоритет становить насамперед сукупність тих чи інших рослин, що покривають мікротериторію.

Флоронайменування завжди привертали увагу дослідників, адже певним чином відображали культурний розвиток краю. Скажімо, О. Суперанська акцентувала на тому, що «географічна зона і пов'язані з нею умови клімату та й стан рослинності є широкою географічною базою, на якій розвивається культура того чи іншого народу у всьому її розмаїтті» [18, с. 40].

Мікротопоніми на позначення рослинного світу втілюють в собі й архаїчні відомості про колишній ландшафт. Ще на початку минулого століття Є. Грицак зауважив: «Взагалі, лісові назви місцевин дуже поширені є в нас і в інших народів і є відгомоном давніх часів, коли росли в нас дерева, чи рослини, що потім перевелися...» [4, с. 211].

Джерелом фітомікротопонімів є власне географічна апелятивна лексика та народна флорономенклатура. Географічна лексика — важлива та цінна база творення всього мікротопонімного пласту Карпат.

Відомо, що в українській науці вже чимало зроблено в царині географічної термінології. Так, одним із перших розглядав географічну номенклатуру М. Сумцов, увінчавши свої дослідження вагомою і сьогодні працею «Малорусская географическая номенклатура» [17]. В ній автор закликав до збору і вивчення мікротопонімного матеріалу, фіксування назв у місцевій формі, записування їх з уст селян. Важливість роботи з мікротопонімами він убачав у тому, що в селах «кожен пригірок, кожен потік має

важливе значення межевого знака чи граничної риси при розподілі поля на душі… » [17, с. 460].

І. Верхратський теж цікавився природописною номенклатурою народною та, свого часу, задовго до поглядів М. Сумцова, зауважив: «Тим то й сталося, що обширних спеціальних справ природописних не маємо, а відтак і номенклатури, і термінології списаної. Кажемо списаної, бо дорогоцінні набутки номенклатури і термінології є, хоч і розсіяно, у живому словнику, у нашім народі. Необхідно опитати той народ, взятися пильно до діла святого, до відкопування наших народних скарбів, тому даремно не потрудимося» [2, с. 3].

Таким чином, із середини XIX ст. оприлюднено перші термінологічні словники, а вже наприкінці XX — на початку XXI ст. сформовано значну кількість лексиконів. Скажімо, Т. Марусенко зібрала й упорядкувала загальноукраїнську орографічну термінологію, Є. Черепанова уклала словник географічних термінів Чернігівсько-Сумського Полісся, О. Данилюк — Волині, Т. Громко, В. Лучик, Т. Поляруш — Кіровоградщини та ін.

У запропонованій праці флорономени, що творять базу для мікротопонімів, намагатимемося трактувати у спільнослов'янському контексті, залучаючи при цьому лексикони географічної термінології поляків, росіян, білорусів, болгар, чехів, словаків, сербів, хорватів.

Досліджуваний мікротопонімікон здебільшого представлений назвами, мотивувальна база яких реалізує сукупне позначення лісу та його частин за певним видом дерев.

Узагальнені найменування зі значенням локативності *ліс*, *гай* формуються в мікротопоніміконі Карпат зрідка: вул. *Лісна́* (Усть-Чорна, Лопух. Тяч. Закарп.), л. *Пере́лісок* (См. Ск. Льв.); к. с., л., уроч. *Гай* (Круш. Ск. Льв.; Сварич. Рожнят. Ів.-Фр.), сін. *Гаї* (Долин., См. Ск. Льв.).

Апелятив *ліс* став основою формування багатьох мікротопонімів інших територій України: *Лісна*, *Лісний Берег*, *Лісова*, *Лісове Око*, *Лісовисько* [СМтМг 27—29]. Чималою розмаїтістю географічної лексики представлені інші слов'янські народи: *лес* [Мурз. 340—341], *les*, *lesje* [Schűtz 60], *les*, *lesí*, *lesina*, *lesinka*, *lesiště*, *lesnatina*, *lesovisko* [Малько 33] з семантичним наповненням «ліс», «місце, де був ліс», «місцевість, поросла лісом», «поле на місці лісу». Варто зауважити, що в окремих слов'янських мовах, здебільшого в південнослов'янських, існує семантичний перехід апелятивів *гора — ліс*, *ліс — окреме дерево*. А в певних чеських і словацьких діалектах *гора* взагалі рівнозначна *лісу*, *високому лісу* [Малько 103]. Таке ж явище притаманне сьогодні і болгарській мові [Фасм. I 438].

Загальна назва *гай* на території Карпат означає «лісок, молодий ліс» [Рудн. 20], «густі кущі на галявині», «місце, де не зійшли посіви або пропуск при посівах» [ГГ 43]. На інших теренах України лексема *гай* здебільшого полісемантична. Так, західнополіський *гай* окреслює «лісок», «великий старий ліс» [СЗПГ I 83]. На теренах Чернігівсько-Сумського Полісся він трактується як «невеликий лісок», «невеликий рідкий ліс», «ліс серед поля», «листяний ліс», «невеликий березовий ліс» [Чер. 55]. У центрі України *гай* має багато значень, серед яких: «невеликий сосновий ліс», «липовий ліс», «зарослі кущів біля річки», «низьке місце, вербняк», «необроблене поле», «ділянка поля, дуже поросла бур'яном», «берег» [СНГТК 54]. Таким чином, на загальноукраїнському тлі слово *гай* відбиває поняття, пов'язане з флорою місцевості, а також виражає певну землеробську та орографічну семантику.

Активно побутує номен *гай* в інших слов'янських мовах. Скажімо, в чеській та словацькій він ідентифікує невеликий, переважно листяний лісок і побутує у формах *háj*, *hájetina* [Малько 17—18]. Поляки володіють термінами *gaj*, *gajowisko* [Nitsche 133, 134, 246, 154]. Сербський та хорватський топонімікон містить найменування *Gâj*, *Gàjić*, *Gajište* [Schűtz 60].

В Українських Карпатах частіше фіксуються мікротопоніми з основою *сигла:* л., о. п., пас., пот., р., сін. *Си́гла* (Вол., Лав., Либ., Опор., Пог., Терн., Тух. Ск. Льв.), л., чаг. *Си́гли* (Либ., Тухол. Ск. Льв.), сін. *Си́гавка* (В. Рож. Ск. Льв.), в., о. п., прит. *Си́говка* (Опор., Ялин. Ск. Льв.), л., о. п. *Сивовки́* (Терн. Ск. Льв.), пас. *Сововки́* (Мита Ск. Льв.), л. *Си́глина* (Довге Дрогоб. Льв.), г. *Сиглова́тка* (Орявч. Ск. Льв.), р. *Ци́гла* (Греб. Ск. Льв.), п. *Межесиглú* (Сух. Пот. Ск. Льв.), пас. *Си́гла під Бу́ківцьом* (Терн. Ск. Льв.), л. *Си́гла під Ла́вочним* (Терн. Ск. Льв.); л., сін. *За Си́глов* (В. Рож. Ск. Льв.), о. п. *На Си́глі* (Вол. Ск. Льв.), сін. п. *Ме́же Сигла́ми* (См. Ск. Льв.), о. п., пас. *За*

Си́говков (Ялин. Ск. Льв.), дж. *За Си́говкою* (Пог. Ск. Льв.), дж. *На Си́говці* (Пог. Ск. Льв.), о. п. *Під Си́говков* (Вол. Ск. Льв.), бер. *Над Си́глов* (Либ. Ск. Льв.); пот. *Сиглянський* (Лопух. Тяч. Закарп.) яр *Си́говний* (Корост. Ск. Льв.), г. *Си́гла Пе́рша / Си́гла Дру́га* (Трух. Ск. Льв.).

Про рослинний або ж радше гідронімний термін *сигла* сказано чимало. Детально йшлося в нашій монографії «Мікротопонімія Сколівщини» [16, с. 63]. М. Онишкевич наводить бойківський апелятив *сигла* з семами «ліс», «густий ліс», «гірський ліс» і порівнює його традиційно зі словацьким *sihla* та румунським *silha* [СБГ II 212—213]. Сучасна українська дослідниця І. Єфименко виводить корінь слова *сигла* від праслов'янського *sъlg-, що «відбиває ідею руху, яка реалізується в конкретних значеннях: «совати, штурхати, вдарити, двигнути, ткнути, ковзати, клювати», «ковзанка, слизьке місце», «той, хто совається, ковзається, повзе», «швидка, жвава людина, непосида», «ледар, маруда», «предмет або прилад, яким щось товчуть», «місце, приміщення, де щось товчуть» [6, с. 19—20]. Гіпотезу про відображення в корені *sъlg- семантики «соватися» яскраво підтверджує виявлений мікротопонім *Сововки*. На думку польських дослідників, румунізм *сигла* адаптувався у гуцульських говірках з семантикою «густий хвойний ліс» і, мабуть, через цей говір перейшов на інші карпатські терени з фітозначенням — «ліс», «густий ліс», «гірський ліс» [20, s. 275]. Гадаємо, що праслов'янський корінь *sъlg- міг увібратися зі слов'янських мов у румунську, набувши там конкретної фітосемантики, з якою перейшов у карпатський лексикон. Термін *сигла* як румунське запозичення втратив свою привабливість у лінгвістичній науці. Останнім часом ономасти сприймають його як слов'янський елемент лексичного фонду. Скажімо, Ю. Карпенко зауважив, що термін *sigla має давньоєвропейську ґенезу і колись позначав мокру, багнисту місцину. Цей апелятив за походженням є не гірським, а водним, однак типовий карпатизм. Зберігшись саме в Карпатах, він відобразив у своїй семантиці локальну специфіку «багнистий ліс» > «гірський ліс (початково — з наявністю вологих місць)» > «гора» [8, с. 106]. Первісна водна семантика, однак, існує в мікротопонімікoні Карпат, адже тут виявлено чимало мікротопонімів на позначення потоків, невеликих річок, джерел, приток. Зі значенням «молодий ялиновий ліс», «вологе місце» термін *сигла* побутує на інших слов'янських територіях [Малько 63].

Внутрішнє значення «поламаного, сухого лісу», «захаращеного, корчовитого» об'єкта відбито в назвах: п. *Ко́рчі* (Крите Мукач. Закарп.), сад *Курчу́ля* (Медвед. Мукач. Закарп.), л. *Ломова́ня* (Крите Мукач. Закарп.), л. *Пола́маниць* (Нов. Кроп. Дрогоб. Льв.), л., сін. *Сухолі́с* (Нов. Кроп. Дрогоб. Льв.), л. *Заха́щі* (Розточки Долин. Ів.-Фр.); в., сін. *Хащова́та* (Довге Дрогоб. Льв.); к. с. *За Корчо́вов* (Довге Дрогоб. Льв.). Апелятиви *корчі* та *хащі* на обстежуваній території виражають значення: «скупчення низькорослих дерев'янистих рослин на певній ділянці, а також ділянка з такими рослинами» [ВТССУМ 476], «густий, непрохідний ліс, чагарник» [ВТССУМ 1340]. Мікротопонім *Ломованя* у своїй основі містить апелятив *лом* — «сухе гілля, сучки дерев, що попадали на землю; сушняк, хмиз» [ВТССУМ 495]. Інослов'янська територія володіє значним апелятивним арсеналом на означення аналогічних об'єктів: *rokyta* [Малько 89], *kopčí* [Малько 28], *krč, krčevina* [Schűtz 61], *chmyz, chmyźniak* [Nitsche 142]. Базова географічна номенклатура виражає провідне навантаження — «зарослі, хащі».

Варто виділити також найменування, основний мотив яких виражає значення «відсутність рослинного покриву»: пол. *Ли́са* (В. Рож. Ск. Льв.), в., к. с., сін. *Лиса́к* (В. Рож., Тух. Ск. Льв.), г., л., уроч. *Ли́сина* (Греб., Мита, Опор. Ск. Льв.). У географічній термінології деривати *лисак*, *лисаня*, *лисина* рефлексують з головним семантичним навантаженням «гора без рослинності» [Дан. 54; Мар. 234]. Цікаві похідні виявлені на Поліссі для окреслення «голої вершини гори»: *лисиця*, *лиска*, *лисогора*, *лисуха*, *лисянка* [Чер. 122].

У Карпатах, окрім зазначеного апелятива, функціонує слово *голиця*: в., л., о. п., пас., п., сін., цв. *Голи́ця* (Верхн., Вол., Клим., Коз., Круш., Орява, Слав., Терн., Тух., Ялин. Ск. Льв.); пот. *З Голи́ці* (Тух. Ск. Льв.), чаг. *На Голи́цях* (Ялин. Ск. Льв.), к. с., сін. *За Голичка́ми* (Тух. Ск. Льв.). *Голиця* в загальноукраїнській термінології відображає «голу, без рослинності гору» [Мар. 223]. В багатьох етнографічних регіонах подібне значення домінує, скажімо, гуцули та бойки вживають лексеми *голиця*, *голица* для окреслення «вершини гори, землі, де не

росте ліс» [ГГ 47; Рудн. 25]. Полісся представлене багатьма похідними з провідним значенням «гола вершина гори» — *голець*, *голенечка*, *голивка*, *голик*, *гольчак* [Чер. 61]. У Центральній Україні побутує дериват *голяк* з семами «піщаний горб, вільний від рослинності», «острів без рослинності», «окремий камінь» [СНГТК 59]. Таким чином, апелятив *голиця* та його варіанти на більшості території України характеризують об'єкт з погляду відсутності рослинного покриву. Однак не варто забувати і про допоміжне значення аналізованого слова — «непридатна земля для ведення господарства», що підтверджують джерела — «поле, неродюча гола гора» [Рудн. 21; Штіб. ІІ 29]. Тому в Карпатах на голицях часто розташовували цвинтарі, оскільки там земля була неврожайна [19, с. 76].

Слов'янські країни для опису подібних територій використовують терміни *lisinje* [Schütz 6, 25], *klun*, *lysina* [Малько 27, 34], *golica* [Schütz 52], *golec* [Nitsche 15, 232, 233, 283], *голец*, *голик*, *голина* [Мурз. 148—149] з основною семантикою — «голе місце без рослинності».

Цікавим з погляду значення мотивувальної бази є мікротопонім *Пліішка* (п., сін.) (Вол. Ск. Льв.). Він походить від слова *пліш*, *плішина* — «позбавлене рослинності, вигоріле, вимокле і т. ін. місце серед поля, в лісі тощо» [ВТССУМ 798]. Польський топонімікон оперує онімом *Pleš* з аналогічним значенням [Nitsche 62].

Друга група мікротопонімів — на позначення видових рослин та їх сукупності, що характеризують ландшафт, — виявилась провідною та кількісно найбільшою. Пріоритетні позиції серед лісового масиву Карпат займають листяні та хвойні дерева: *дуб*, *бук*, *береза*, *липа*, *вільха*, *граб*, *осика*, *явір*, *ясен*, *смерека*, *ялина*.

Береза

сін. *Берéзини* (Корч. Ск. Льв.), пас. *Берéзино* (Кам. Ск. Льв.), уроч. *Березни́к* (Росох. Ск. Льв.), в., пас. *Березники́* (Довге Дрогоб. Льв.), пас. *Березу́вицьь* (Завадка Волов. Закарп.). Топографічні апелятиви *березина*, *березник*, *березнєк*, *березняки*, *березя* реалізують семантику «березовий ліс», «березовий гай», «березняк», «гілка берези» [Рудн. 17; СБГ І 49; ГГ 23; Штіб. ІІ 10]. Дослідник Українських Карпат Б. Лящук припускає, що мікротопонім *березино* ще може вказувати на такий промисел, як отримання із березової кори дьогтю [9, с. 170].

Різноманітними та численними є географічні найменування, мотивовані флорономеном *береза*, на інших теренах України: *Береза*, *Береззя*, *Берези*, *Березина*, *Березине*, *Березини*, *Березинка*, *Березівець*, *Березівка*, *Березівське*, *Березна*, *Березне*, *Березник*, *Березня*, *Березове*, *Березова Гора*, *Березове Болото*, *Березовий Ліс*. Семантична амплітуда зафіксованих власних назв коливається в межах окреслення території, де ростуть берези, або ж де вони колись росли [СМтМг 36—42]. Матеріал представлений в основному з Полісся, тому великий масив березових насаджень органічно перелився в мікротопонімікон.

Чеський та словацький лексикони вирізняють такі апелятиви на позначення березового лісу: *březí*, *březina*, *březiště*, *březovina* [Малько 10], російський — *березник* [Мурз. 83] з провідним значенням «березові зарослі, ліс, гай»; «місце, де колись були берези».

Бук

л., пас. *Бу́ковина* (Ялин. Ск. Льв.), п. *Бу́ковинка* (Ямельн. Ск. Льв.), л., перев. *Бу́ковинки* (Либ. Ск. Льв.), л., пас. *Бу́ковець* (Вол. Ск. Льв.), г., о. п. *Бу́ковиць* (Терн. Ск. Льв.), л. *Букíвля* (Корост. Ск. Льв.), бер., пас. *Бу́ковець* (Нов. Кроп. Дрогоб. Льв.), о. п. *Бу́ковина* (В. Вор. Волов. Закарп.); л. *Бу́ківський* (Нов. Кроп. Дрогоб. Льв.), п. *Швидкá Бу́ковина* (Круш. Ск. Льв.), л. *Бу́ківський Облáз* (Нов. Кроп. Дрогоб. Льв.), в. *Чубáтий Бук* (Довге Дрогоб. Льв.) г. *Бу́ківська* (Нов. Кроп. Дрогоб. Льв.); сін. *На Бу́ківци* (Терн. Ск. Льв.), о. п., пас., сін. *Поза Бу́ковиць* (Терн. Ск. Льв.), л., дор. *Над Бу́ками* (В. Рож. Ск. Льв.), пас. *Під Бу́ком* (Гр. Ск. Льв.), пас. *Під Чубáтим Бу́ком* (Довге Дрогоб. Льв.). У топографічній термінології різних етнографічних регіонів України буковий ліс ідентифікується з найменуваннями *бучина*, *буковина*, *бучник* [Рудн. 18]; *буковина*, *буковинка* [Граб. 33]; *бучник* [Штіб. ІІ 14], *буковина* [СБкГ 41]. Порівнявши карпатський мікротопонімний матеріал із такими ж даними північно-західної України та суміжних земель, бачимо, що найменування з апелятивом *бук* в основі, поодинокі: *Букова Гора* — пагорб, *де росте бук* [СМтМг 77], що

свідчить насамперед про малу кількість цього виду дерева на тих теренах.

В інших слов'янських народів апелятив *бук* так само функціонує в ролі мікротопонімів, скажімо, сербські топоніми *Буква*, *Водена Буква*, *Подбукве* [19, с. 338].

Подібні назви побутували і в українському ойконіміконі. Вони яскраво відбилися в народній традиції. Так, село Буковець, що на Закарпатті, має свою легенду: «Коли село зачиналося, было маленькоє поле, і называлося Пастівник, де пасли люде худобу. На тім полю побудували собі хатки. Далі не было що робити, бо люде приходили і приходили. А місця не было, лем тото малинькоє поле. Та й почали рубати ліс буковый. А далі зачали рішати, ож як назвати село тото. Раз то буковый ліс рубают, буде называтися Буковець» [13, с. 65—66]. Варто зауважити, що найменування об'єктів, пов'язаних із особливостями рослинного світу, дослідник карпатської топонімічної прози В. Сокіл відносить до таких, що творять «історичне» тло» для власне історичної прози [15, с. 136].

Вільха

п. *Ві́льхи* (Круш. Ск. Льв.), о. п. *Вільши́на* (Нагуєв. Дрогоб Льв.), л., прит., сін., чаг. *Вільхова́ня* (Гр., Ялин. Ск. Льв.), сін. *Вільхова́нє* (Корч. Ск. Льв.), о. п. *Вільшни́ки* (Пог. Ск. Льв.); пас. *Вільхова́ня Ви́шна* (Гр. Ск. Льв.) п., хащі *Чо́рна Ві́льха* (Завадка Волов. Закарп.); дж. *На Вільшни́ках* (Пог. Ск. Льв.), о. п. *Під Вільшни́ками* (Пог. Ск. Льв.), сін. *Ме́же Вільши́нами* (Гр. Ск. Льв.). Номен *вільха* функціонує на Бойківщині традиційно у формі *вільшина*, *вільшник* зі значенням «ліс вільховий» [Рудн. 33; СБГ I 126]. Гуцули розрізняють деривати *вільшина*, *вільшинє*, *вільшник* — «зарості вільхи, вільшняка» [ГГ 38], лемки — *вільхи*, *вільшня* [Штіб II 79] на окреслення ідентичної території.

Амплітуда назв із основою *вільха* на інших теренах України досить розлога: *Вільха*, *Вільхи*, *Вільхова Гребля*, *Вільховиця*, *Вільшана*, *Вільшанки*, *Вільшанник*, *Вільшина*, *Вільшиниця*, *Вільшища*, *Вільшник* [СМтМг 125 — 126]. Так найменують місцевість, «де ростуть (росли) вільхи», «навколо території ростуть вільхи», «територія розташована серед вільх». Різноманітними похідними на позначення вільхового лісу представлене Полісся: *вільшаник*, *олєс*, *олєшник*, *олєшняк*, *ольошник*, *ольси*, *ольсина*, *ольсняк*, *ольшаник*, *ольшина*, *ольшняк*, *ольховище* [Чер. 51; 149—150]. Етимологічно корінь *вільх-* сягає індоєвропейського *alis-, *elis- «вільха», що походить, очевидно, від *el-, *ol- «червоний, жовтий» (вільхове дерево червоне всередині) [ЕСУМ I 399—400]. Це припущення певною мірою підтверджує і народна традиція, що тлумачить походження червоного кольору *вільхи* [11, с. 181—182].

Окремі найменування містять в собі елементи містичності кольору. Скажімо, у Завадці, що на Закарпатті, існують хащі *Чорна Вільха*. Люди трактують той локус так тому, «бо там люде ся вішали». А коли хтось на когось злиться, то каже: «Йди в Чорну Вільху». Як бачимо, у назві яскраво відстежується надприродне значення чорного кольору. У конкретному випадку він символізує щось негативне, темне, нечисте. За народними уявленнями, і сама вільха володіє нечистими показниками. Скажімо, червонувате забарвлення дерева асоціюється в народу насамперед із кольором крові, яка виступила, за легендами, то з п'яти диявола, то з крові кози, яку створив нечистий, і под. За християнськими мотивами, білоруси вважають, що на осиці повісився Юда, а його кров капала на вільху. Тому то і в сучасних уявленнях осика та вільха — нечисті дерева. А от у південних слов'ян, на відміну від східних, вільха — священне дерево [1, с. 546—547].

Граб

пас. *Гра́бина* (Опор. Ск. Льв.), л. *Гра́бівці* (Лав. Ск. Льв.) л. *Грабни́к* (Нагуєв. Дрогоб. Льв.); бер., бр., о. п. *У Гра́бах* (Тух. Ск. Льв.). Цікаво, що фітотермін *граб* не зафіксований у бойківських топографічних джерелах, незважаючи на те, що цей вид дерева досить поширений у Карпатах. Це підтверджує думку, що не завжди масове явище переходить у клас онімів. Лемківський лексикон, однак, диференціює апелятиви *грабник* та *грабина* [Штіб. II 30]. Західнополіські говірки розрізняють апелятив *грабина*: «ліс, де ростуть граби», «грабові дерева» [СЗПГ I 106].

Серби, хорвати, чехи та словаки оперують такими флоротермінами на позначення грабового лісу — *grab'ina* [Малько 16], *graba*, що реалізуються в топоніміконі як *Graba*, *Grabina* [Schütz 69].

Дуб

о. п., пас. *Ду́бина* (Довге, Рибн. Дрогоб. Льв.), о. п. *Ду́бищі* (Корч. Ск. Льв.), л. *Дубники́* (Нагуєв. Дрогоб. Льв.), пас., сін. *Дубро́ва* (Корч. Ск. Льв.), сін. *Дубрі́вка* (Довж. Ск. Льв.), уроч. *Дубро́ва* (Ямельн. Ск. Льв.), к. с., о. п. *Дубро́ва* (Довге Дрогоб. Льв.), о. п. *Дубрі́вки* (Довге Дрогоб. Льв.); л. *Дубо́вое* (Медвед. Мукач. Закарп.), уроч. *Зеле́ный Дуб* (Крите Мукач. Закарп.); кр. *Під Дуба́ми* (Підгор. Ск. Льв.). Існують фітотерміни *дуброва*, *дубина*, *дубрівка* з семами «ліс дубовий, діброва» [Рудн. 20; Граб. 35; Штіб II 22]. Полісся представлене багатьма варіантами: *дубина*, *дубник*, *дубняк*, *дубовисько*, *дубувнік* [СЗПГ I 145—146]; *дубня*, *дубовик*, *дубрава* [Чер. 73—74] та відтворене в онімах: *Дуб*, *Дубенець*, *Дубеньчик*, *Дубецько*, *Дубина*, *Дубинка*, *Дубинове*, *Дубиська*, *Дубища*, *Дубівець*, *Дубівка*, *Дубівці*, *Дубки*, *Дубник*, *Дубова*, *Дубова Гора*, *Дубове*, *Дубок*, *Дубочки*, *Дубрівка*, *Дубці* [СМтМг 235—241].

Цей флорономен перебуває в активному вжитку українського народу та є символом сили, міцності. В. Галайчук в одному з розділів своєї дисертації «Лексичні одиниці мікросистеми «Рослини» в українських фольклорних текстах» окремо розглядає комплексну функціонально-семантичну та прагматичну характеристику флорономена дуб, а також осики та калини в українських фольклорних текстах [3, с. 13]. Зважаючи на це, можна стверджувати про активне функціонування цих видів дерев у народній творчості.

Інослов'янські терени оперують такими фітотермінами: *дубина*, *дубки*, *дубник*, *дубрава* [Мурз. 192], *dub*, *dubìna*, *dùbrava*, *dùbravica*, *dùbravina*, *dùbravište* [Schütz 47, 58, 78], *dąbnik*, *dąbrowa*, *dąbrowina* [Nitsche, 132].

Осока

уроч. *Осо́ка* (Підгор. Ск. Льв.); л., пас. *Трепі́тя* (Терн. Ск. Льв.), сін. *Трепі́тник* (Тух. Ск. Льв.), л., сін. *Трепето́сик* (В. Рож. Ск. Льв.); л. *Восикова́те* (Нагуєв. Дрогоб. Льв.). Літературним відповідником *осоки* є назва *осика* [СБГ II 300]. Діалектний апелятив *трепет(а)* мотивується особливістю дерева, яке весь час тремтить. Ця лексема характерна і для Гуцульщини [ГГ 188], і для Буковини [СБкГ 551].

У деяких слов'янських мовах апелятив *трепета* функціонує як літературна норма, наприклад, болг. *трепетли́ка*, макед. *трепетлика*, пол. *trzepiecina* [ЕСУМ V 630].

Смерека

п. *Сме́рек* (Сух. Пот. Ск. Льв.), г. *Сме́рек* (Тис. Ск. Льв.), г. *Сме́рек* (Новосел. Міжгір. Закарп.); г. *Смерекова́та* (Розточки Долин. Ів.-Фр.), л., о. п. *Смерекова́тий* (Нов. Кроп. Дрогоб. Льв.), прит. *Смерекова́тий По́тік* (Нов. Кроп. Дрогоб. Льв.). Смерековий ліс на Бойківщині зазвичай ідентифікують з найменуваннями *смеречина* [Рудн. 30]; *смеріча* [СБГ II 231—232]. На Лемківщині його іменують *смеречек* [Штіб. II 68].

У народній традиції так мотивується топонім *Смерекова*. Оповідач згадує, як його дід переказував про нашестя турків, татарів на село, коли люди ховалися по лісах. «Як там тото минулося, мало втихло, що там вони ходили воюючи, та й люде заложили собі село й дали імня — Смерекова» [13, с. 68].

Ялина

в., відр., г., л., пас., сін., чаг. *Яли́на* (В. Рож., Вол., Гр., Либ., Н. Син., Росох., Терн., Хащ., Ялин. Ск. Льв.), л., пас., п., сін. *Яли́нка* (Пл. Бр., Ялин. Ск. Льв.), к. с., пас., сін. *Ялинки́* (В. Рож., Терн. Ск. Льв.), сін. *Ялинкова́тиць* (В. Рож. Ск. Льв.), перев. *Ялинкова́тець* (Либ. Ск. Льв.); сін. *За Ялинов* (Гр. Ск. Льв.), сін. *На Ялині* (Гр. Ск. Льв.), л. *Під Ялинов* (Гр. Ск. Льв.), к. с. *Під Яли́нков* (Корч. Ск. Льв.), п. *Під Ялинкува́тим* (Сух. Пот. Ск. Льв.); в., г., л., пас. *Ялинкова́тий* (Н. Рож. Терн., Ск. Льв.), сін. *Ялинкова́тый Ба́корів* (Скотар. Волов. Закарп.), пас. *Ялинкова́тый Петрунців* (Скотар. Волов. Закарп.). Апелятив властивий карпатському лексикону, однак відомий і іншим слов'янським мовам: рос. *ель*, болг. *ела́*, чес. *jedle*, пол. *jodła* [Фасм. II 17—18]. Ялиновий ліс у росіян ідентифікується з *ельником* — «ялиновим лісом з моховим покривом» [Мурз. 200].

Плодові дерева в карпатському топоніміконі фіксуються рідше, що пояснюється автентикою карпатської природи, оскільки плодові дерева — це штучні насадження людини, що формують в основному сади. Проте попри все кілька онімів зафіксовано: л., сін. *Вишняк* (Довге Дрогоб. Льв.); о. п. *Гру́шище* (Либ. Ск. Льв.); присіл. *Яблони́ці* (Лопух. Тяч. Закарп.).

Отож, мікротопонімікон Українських Карпат реалізує типові локуси — ліси, гаї, зрідка сади, тобто місця, де ростуть рослини. У семантиці флорономенів як елементів мікротопонімів відбилася любов народу до природи, споглядальність, емоційність. Рослинний світ, що став мотивувальною базою мікротопонімів Українських Карпат, якісно відображає природні особливості досліджуваного краю. Більшість найменувань спільнослов'янського походження, однак є такі, що характерні тільки карпатському регіону. Чимало мікротопонімів представлено діалектними одиницями, що відтворюють говірковий потенціал українського народу.

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

об'єкти: бер. — берег, в. — верх, г. — гора, к. с. — кут села, крч. — круча, л. — ліс, о. п. — орне поле, п. — поле, пол. — полонина, пот. — потік, сін. — сінокіс, уроч. — урочище, цв. — цвинтар, чаг. — чагарник; ***області:*** Закарп. — Закарпатська, Ів.-Фр. — Івано-Франківська, Льв. — Львівська; ***райони:*** Богородч. — Богородчанський, Волов. — Воловецький, Долин. — Долинський, Дрогоб. — Дрогобицький, Міжгір. — Міжгірський, Мукач. — Мукачівський, Рожн. — Рожнятівський, Ск. — Сколівський, Тяч. — Тячівський; ***населені пункти:*** В. Вор. — Верхні Ворота, В. Рож. — Верхня Рожанка, Верхн. — Верхнячка, Вол. — Волосянка, Гр. — Грабовець, Довж. — Довжки, Жуп. — Жупани, Заділ. — Задільсько, Клим. — Климець, Коз. — Козьова, Корост. — Коростів, Корч. — Корчин, Лав. — Лавочне, Либ. — Либохора, Лопух. — Лопухово, Медвед. — Медведівці, Нагір. — Нагірне, Н. Син. — Нижнє Синьовидне, Нов. Кроп. — Новий Кропивник, Новосел. — Новоселиця, Опор. — Опорець, Орявч. — Орявчик, Підгор. — Підгородці, Пл.-Бр. — Плав'я-Бринівка, Пог. — Погар, Риб. — Рибник, Рик. — Риків, Росох. — Росохач, Сварич. — Сваричів, См. — Сможе, Сух. Пот. — Сухий Потік, Терн. — Тернавка, Трух. — Труханів, Тух. — Тухля, Хащ. — Хащованя, Ялин. — Ялинкувате, Ямел. — Ямельниця;

джерела:

ВТССУМ — Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. — К. ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2003. — 1440 с.

ГГ — Гуцульські говірки: короткий словник / відп. ред. Я. Закревська. — Львів, 1997. — 232 с.

Граб. — Nazwy geograficzne Huculszczyzny / S. Hrabec. — Kraków, 1950. — 264 s.

Дан. — Данилюк О.К. Словник народних географічних термінів Волині / О.К. Данилюк. — Луцьк : Надстир'я, 1997. — 105 с.

ЕСУМ — Етимологічний словник української мови : в 7-ми т. — К. : Наук. думка, 1982. — Т. 1. — 631 с.; 2006. — Т. 5. — 704 с.

Малько — Малько Р.Н. Географическая терминология чешского и словацкого языков (на общеславянском фоне) / ред. Р.В. Кравчук. — Минск : Наука и техника, 1974. — 219 с.

Мар. — Марусенко Т.А. Материалы к словарю украинских географических апелятивов (названия рельефов) / Т.А. Марусенко // Полесье (Лингвистика. Археология. Топонимика). — М. : Наука, 1968. — С. 206—255.

Мурз. — Мурзаев Э.М. Словарь народных географических терминов / Э.М. Мурзаев. — М. : Мысль, 1984. — 653 с.

Рудн. — Рудницький Я. Географічні назви Бойківщини / Я. Рудницький // Українська Вільна Академія Наук. Серія: Назвознавство. — 1962. — Ч. 23—24. — 246 с.

СБГ — Онишкевич М.Й. Словник бойківських говірок / М.Й. Онишкевич. — К., 1984. — Ч. 1—2.

СБкГ — Словник буковинських говірок / за ред. Н.В. Гуйванюк. — Чернівці, 2005. — 688 с.

СЗПГ — Аркушин Г. Словник західнополіських говірок / Г. Аркушин. — Т. 1—2. — Луцьк : Вежа, 2000.

СМтМг — Словник мікротопонімів і мікрогідронімів північно-західної України та суміжних земель. Т. 1 / упоряд. Г.Л. Аркушин. — Луцьк : Вежа, 2006. — 408 с.

СНГТК — Громко Т.В., Лучик В.В., Поляруш Т.І. Словник народних географічних термінів Кіровоградщини / Т.В. Громко, В.В. Лучик, Т.І. Поляруш. — К. ; Кіровоград, 1999. — 224 с.

СПГ — Лисенко П.С. Словник поліських говорів / П.С. Лисенко. — К., 1974. — 259 с.

СУМ — Словник української мови. — К. : Наук. думка, 1970. — 1980. — Т. I—XI.

Фасм. — Фасмэр М. Этимологический словарь русского языка / М. Фасмэр. — М., 1964—1969. — Т. 1—4.

Чер. — Черепанова Е.А. Народная географическая терминология Черниговско-Сумского Полесья / Е.А. Черепанова. — Сумы, 1984. — 275 с.

Штіб. — Stieber Z. Toponomastyka Łemkowszczyzny. Część II. Nazwy terenowe / Z. Stieber. — Łódź, 1949. — № 6. — 114 s.

Nitsche — Nitsche P. Die geographische teminologie des polnischen / P. Nitsche. — Böhlav Verlag Köln Graz, 1964. — 339 s.

Schűtz J. — Schűtz J. Die geographische teminologie des serbokroatischen / J. Schűtz. — Berlin : Akademie-Verlag, 1957. — 113 s.

1. *Агапкина Т.А.* Ольха / Т.А. Агапкина. В.В. Усачева // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. — Т. 3: К-П. — М., 2004. — С. 546—547.
2. *Верхратський І.* Початки до уложення номенклатури і термінології природописної, народної / І. Верхратський. — Львів, 1864. — 18 с.
3. *Галайчук В.В.* «Лексичні одиниці мікросистеми «Рослини» в українських фольклорних текстах» : автореф. на здобуття ступеня канд. філол. наук: 10.02.01 — українська мова. — Львів, 2004. — 19 с.
4. *Грицак Є.* Топографічні назви села Сушиці Рикової у Старосамбірщині / Є. Грицак // Євген Грицак. Вибрані українознавчі праці / вступ. ст. та ред. Михайла Лесіва ; зібр. й до друку підготув. Володимир Пилипович. — Перемишль, 2002.
5. *Гродзинський Д.М.* Чотиримовний словник назв рослин / Д.М. Гродзинський. — К., 2001. — 312 с.
6. *Єфименко І.В.* Праслов. *Sъlg- (*sъlg- у слов'янській онімній та апелятивній лексиці) / І.В. Єфименко // Студії з ономастики та етимології / відп. ред. В.П. Шульгач. — К. : Аспект, 2003. — С. 14—22.
7. *Жайворонок В.* Знаки української етнокультури. Словник-довідник / В. Жайворонок. — К. : Довіра, 2006. — 703 с.
8. *Карпенко Ю.* Людність Українських Карпат у гідронімах та оронімах / Ю. Карпенко // Наукові записки. Серія: Мовознавство'2 (12). — Тернопіль, 2004. — С. 102—121.
9. *Лящук Б.Ф.* Географічні назви українських Карпат і прилеглих територій / Б.Ф. Лящук. — К., 1993. — 202 с.
10. Нові знадоби номенклатури і термінології природописної, народної, збираної між людьми / подав Іван Верхратський. — Львів, 1908.
11. О сотворенню смереки, вовка і вільхи / зап. І. Франко 1870 р. у с. Нагуєвичі // Житє і слово. — 1894. — Т. 2. — С. 181—182.
12. *Осташ Н.* До вивчення українських народних ботанічних назв (Phaseolus vulgaris L.) / Н. Осташ // Діалектологічні студії 6. Лінгвістичний атлас від створення до інтерпретації. — Львів, 2006. — С. 193—204.
13. Писана керниця: Топонімічні легенди та перекази українців Карпат / зібр. і впоряд. В. Сокіл. — Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1994. — 206 с.
14. *Сабадош І.В.* Атлас ботанічної лексики української мови / І.В. Сабадош. — Ужгород, 1999. — 104 с.
15. *Сокіл В.* Народні легенди та перекази українців Карпат / В. Сокіл. — К. : Наукова думка, 1995. — 157 с.
16. *Сокіл Н.* Мікротопонімія Сколівщини / Н. Сокіл. — Львів, 2008. — 206 с.
17. *Сумцов Н.* Малорусская географическая номенклатура / Н. Сумцов // Киевская старина. — К., 1886. — Т. XV. — С. 456—489.
18. *Суперанская А.В.* Общая теория имени собственного / А.В. Суперанская. — М. : Наука, 1973. — 366 с.
19. *Цицмил-Реметић Р.* Топонимија Дурмиторског села Црне Горе / Р Цицмил-Реметић // Ономастолошки прилози. XVI. — Београд, 2003. — С. 323 —374.
20. *Wolnicz-Pawłowska E.* Z terminologii geograficznej w gwarach bojkowskich / E. Wolnicz-Pawłowska, E. Rudolf-Ziólkowska // Studia z filologii polskiej i słowiańskiej. — 21. — Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1983. — S. 271—280.

Natalia Sokil-Klepar

DENDROLOGICAL MOTIVES IN NOMINATIONS OF THE UKRAINIAN CARPATHIANS' MICROLOCATIONS

There are reviewed microtoponyms of the Ukrainian Carpathians, motivated by dendrological names in the article. Generating base in their names implements the main tree species typical for the studied region; other Slavonic parallels are given. The analyzed microtoponymic names brightly represent floral features of the Ukrainian Carpathians.

Keywords: microtoponym, geographical term, dendrological.

Наталия Сокил-Клепар

ДЕНДРОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ НОМИНИРОВАНИЯ МИКРОТЕРРИТОРИЙ УКРАИНСКИХ КАРПАТ

В статье проанализировано микротопонимы Украинских Карпат, мотивированные дендрологическими наименованиями. Образующая база собственных имен представляет основные породы деревьев, которые растут в исследуемом крае; приведены инославянские параллели. Анализированный микротопонимикон воплощает флористические особенности Украинских Карпат.

Ключевые слова: микротопоним, географический термин, дендрологический.



Ольга РЕБРИК

ПЕРСЬКІ НАРОДНІ КАЗКИ У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКИХ ФОЛЬКЛОРИСТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

У статті досліджується поняття перської народної казки, подаються загальні характеристики перських народних казок, проаналізовані їх особливості у порівнянні з українськими, запропонована класифікація перських народних казок на основі досліджень іранських вчених.

Ключові слова: народна казка, класифікація, мотив.

У генологічній системі усної народної словесності окреме місце належить казкам, адже саме у них найбільше позначився вплив різних епох — від найдавніших часів і до наших днів. Необхідно все ж зауважити, що казка — не є специфічним витвором окремого народу. Вона належить до міжнародних жанрів, однак вирізняється чітким національним колоритом, оскільки передає морально-етичні ідеали, світоглядні настанови певної нації.

В історії світової фольклористики питання походження казок до сьогодні не розв’язане повністю [7, с. 22]. Кожна з відомих фольклористичних шкіл намагалась відповісти на нього по-своєму: представники міфологічної школи (Я. та В. Грімми, А. Кун, А. Афанасьєв, К. Мюллер) визначали казку як відображення прадавніх релігійних вірувань; прихильники Т. Бенфея (який у фундаментальній передмові до німецького перекладу збірки давньоіндійських притч, легенд і переказів під назвою «Панчатантра» обґрунтував основні положення т. з. теорії міграції сюжетів) вважали, що прабатьківщиною усіх казкових сюжетів могла стати лише дуже багата на казки країна (на їхню думку, вже згадувана Індія), з якої ці мотиви шляхом запозичення поширилися на всі інші території, причому запозичення відбувалось лише внаслідок культурно-історичних відносин між різними країнами; представники антропологічної теорії (Е. Ланг, А. Тайлор) доводили, що подібність казкових сюжетів та мотивів у світі пояснюється аналогіями людського мислення, що на всіх територіях відбуваються подібні етапи становлення [7, с. 95—160].

На теренах України найбільшого поширення набула компаративістська школа фольклористики, найвідомішим представником якої був М. Драгоманов. Ідеї та практичні спроби порівняльного вивчення фольклорних текстів знаходимо також і в працях В. Гнатюка, М. Дашкевича, І. Франка, М. Грушевського, К. Грушевської тощо. Ці вчені звертали увагу і на запозичені риси у фольклорних творах (зокрема у казках), і на національні. Вони розглядали твори усної народної словесності як пам’ятки минулого, в яких відображено життя та дух народу. Компаративісти доводили, що запозичення відбувається у фольклорних текстах не «механічним чином», а, навпаки, народ переробляє і пристосовує запозичений текст до умов власного існування, адаптує їх, роблячи із «чужих» «своїми». М. Драгоманов стверджував, що компаративний аналіз фольклорних тво-

рів дає змогу визначити, що у даному тексті є питомого, а що запозичене, і яким чином «чуже» стало «своїм» [4, с. 220]. Українські фольклористи схиляються до думки, що наш народ найбільше запозичував казкові фольклорні мотиви від татар, турків та персів [2, с. 322].

Іран — країна, багата на казки, які поширені не лише на території цієї держави, а й далеко за її межами [14, с. 5] (навіть всесвітньо відомий «Декамерон» італійця Д. Боккаччо містить в своїй основі перські народні казки та анекдоти). Однак на сьогоднішні іранські казки ще дуже мало досліджені, й не отримали належного наукового опрацювання. Це пов'язано з тим, що першими дослідниками перського фольклору стали європейці, а самі іранці розпочали серйозне вивчення власного казкового матеріалу вже аж після Ісламської Революції (1989 р.). Зараз переважна більшість перських казок все ще зберігає усне побутування: їх розповідають на площах, ринках, в кав'ярнях, і лише невелика кількість записана.

Звичайним терміном, яким зараз називають в Ірані казку, є «قصه» [qesse].

Виконавців казкових творів називають «قصه‌خوان» [qessexon] (співець, декламатор) або «نقال» [naqqāl] (передавач). Характерною рисою справжнього «наккаля» є те, що він займається розповіданням казок та фантастичних історій професійно. Ці професіоналирозповідачі майже завжди належать до малозабезпечених прошарків населення. Серед них часто трапляються ремісники та дрібні торгівці, деякі з них тесляроють або займаються столярством, інші торгують овочами на базарі, ще інші займаються плетінням шкарпеток. Середньовічні іранці дуже поважали казкарів, і дехто з них, хто був найбільш обдарованим, досягав визнання при шахському дворі, й вважався придворним казкарем (نقال باشی [naqqālbāši]). Переважно він був письменним та начитаним, і тому не соромився вплітати у структуру народної казки книжні елементи.

Зазвичай, казку розповідають тоді, коли є достатня кількість слухачів. Найбільш зручними місцями були або просто досить просторі місця, площі, або ж кав'ярні (قهوه خانه [qahwexāne]). Сюди, для залучення більшої кількості відвідувачів та отримання більших прибутків, власники запрошували казкарів, з якими заздалегідь домовлялися про розмір оплати. Отже, з 14 години дня і до 23 години вечора у кав'ярнях можна побачити «наккаля», що сидить або походжає вздовж довгих паралельних рядів тахт, дерев'яних диванів, покритих килимами, на яких, підперши ноги, мовчки й зосереджено сидять відвідувачі, курять кальян, п'ють чай або шербет. Він голосно говорить, часом його мова переходить у спів, та пристрасно жестикулює. Найбільший попит на казкарів в Ірані взимку, в місяці рамазані та на родинні свята — весілля, народження дитини і т. ін. [12, с. 23].

Питання талановитості та майстерності оповідача народних казок неодноразово потрапляло до уваги й українських фольклористів. Першим вченим, хто прискіпливо поглянув на виконавця уснопоетичних творів, був П. Куліш, який на сторінках «Записок о Южной Руси» представив низку колоритних майстрів народного слова (Архип Никоненко, Семен Юрченко Мартиновський, Андрій Шут Александровський т. ін.), детально описавши їх самих, їхні родини, умови та місце проживання, окрім того відобразив особливості розповідання уснопоетичних творів [9, с. 23]. Цю точку зору підтримали більшість відомих українських фольклористів. Наприклад, І. Франко у підготовці до поїздки у 1892 р. у Вижницю, щоб «полювати... на казки», заздалегідь нотував собі імена майстерних народних оповідачів, «до котрих опісля удамся, щоб позаписувати їх скарби» [11, с. 403].

Питання сутності жанру казки намагались розв'язати мабуть усі відомі українські та світові фольклористи. Уже згаданий І. Франко зазначав: «Казка, т. є. оповідання, в якім дійсність перемішана з чудесним елементом, так що цілість являється свобідним викладом фантазії, без ніякої побічної, церковно-моралізуючої цілі» [16, с. 1—2]. Це визначення, як зазначає С. Пилипчук, «вже стало хрестоматійним і сприймається як відправна точка для провадження будь-якого казкознавчого дискурсу» [15, с. 3]. Зараз в українській фольклористиці погляди І. Франка переглянули і конкретизували, та Л. Дунаєвська запропонувала таку дефініцію жанру: казки — це епічні оповідання чарівно-фантастичного, алегоричного і соціально-побутового характеру із своєрідною системою художніх засобів, підпорядкованих героїзації позитивних, сатиричному викриттю негативних образів, часто гротескному зображенню їх взаємодії [5, с. 6].

Одна з найавторитетніших сучасних дослідників Н. Фрай, як вказано у підручнику М. Лановика «Українська усна народна словесність», зазначає, що саме казка була першим жанром, який ознаменував перехід від міфологічної свідомості до власне літературної. Казка — «перший жанр, що належить уже не до міфологічного, а до фабульного досвіду словесної творчості» [10, с. 244]. Міф, звільняючись від релігійності та етіологізму, втрачаючи свій світоглядний синкретизм, сакрально-магічний ореол, трансформується в казку. При цьому прадавні типи світосприйняття, первісна семантична насиченість міфу не зникають безслідно, а продовжують «жити» у жанровій формі народної казки. Таким чином, внутрішня жанроформа казки успадкована від міфу. На їхню спільність вказують риси міфу у народній казці: нахил до незвичних подій, «невизначеність» хронотопу, опозицію «свій — чужий», наявність певних випробувань, заборон та їх порушення тощо. Однак у казці, стадіально пізнішій за міф, наявні тенденції до десакралізації та секуляризації. В істинність казкової оповіді не вірять, чи, точніше, вірять «так, як можна вірити лише в казку» [10, с. 242]. Окрім того, казка, хоча й поетизує персонажів, та не обожнює їх, не схиляється перед ними як вищими істотами. Більш того, оповідач може відверто підсміюватись з героя чи співчувати йому. Вчинки казкового персонажа підпорядковані моральним законам і не залежать від волі чи примх богів. Дії героя визначають його власну долю (пошуки щастя й одруження з царівною), долю сім'ї (порятунок сестри, батьків і т. д.), проте сюжетно не стосуються долі всесвіту. Хоча на рівні внутрішньої форми казки можна відчитати первісну обрядово-магічну насиченість вчинків героя (міфологічне протистояння сил Хаосу і сил Космосу трансформується у казці в сутичку Добра і Зла). Тому вимір значущості вчинків казкового персонажа не космічний, а індивідуально-етологічний (пов'язаний з ним самим, його сім'єю чи родом).

Більшість дослідників схиляється до думки, що народні казки є найбільш древнім жанром, який кристалізувався у той період, коли перестав відповідати пізнішим формам мислення [7, с. 43]. Від того часу перестали виникати нові сюжети, припинилась еволюція жанру. Тоді казка набула естетичної функції та сталої форми, і ще до нашого часу залишається незмінною. Найкраще оцей поступовий перехід від міфологічно-світоглядного типу мислення до розважальної функції, на нашу думку, ілюструє поділ казок на різновиди, адже те, що ми зараз, наприклад, сприймаємо як цікаву чарівну казку, для мислення первісної людини було цілковитою реальністю, тому на основі певного смислового аналізу можна припустити, які казкові різновиди виникли швидше, а які стадіально — пізніше.

Поділ перських казок за різновидами дуже великий. Та більшість дослідників (наприклад, Манучегр Кярімзоде, що зібрав та систематизував перські казки із збірок відомих іранських збирачів казок Кугі Кермані та Мохтаді Собхі, уклавши антологічну збірку з невеликою передмовою-коментарем «چهل قصه» [čehel qesse] «Сорок казок», яку українською мовою переклав вчений-іраніст Р. Гамада під назвою «Іранські народні казки»), пропонує їх класифікувати на: قصه ملی، قصه جن و پری، قصه اخلاقی، قصه فکاهی، قصه زنجیره‌ای، قصه حیوانات. قصه ملی [qesse-ye melli] (загальні казки) — це казки, які притаманні не лише іранському народові, а й усім мусульманам [18, с. 1]. До таких казок можна віднести عمو نوروز ['amu nawruz] («Дядечко Навруз»). Тут зображено одного старого чоловіка, який щороку в перший день весни іде в гості до коханої жінки, та вона щоразу засинає після важкої праці. Вони ніяк не можуть побачити одне одного, але казка має оптимістичний фінал та вселяє надію, що герої таки зустрінуться наступного року. قصه اخلاقی [qesse-ye āxlāqi] (повчальні, моральні казки) — дидактичні казки, які мають на меті повчати і настановити читача на виконання лише добрих вчинків [18, с. 5]. Героями цих казок є прості іранці, які спочатку чинять нерозсудливо, а потім, усвідомлюючи свої помилки, виправляють їх й стають на шлях істини (پسر تاجر [pesar-e tājer] «Син купця»). Ще одним різновидом перських казок є قصه حیوانات [qesse-ye heywānāt] (казки про тварин) [18, с. 293]. У таких казках головними героями стають змії, леви, осли, лисиці і т. д., які повністю уподібнюються до людей. (گربه شیرافکن [gorbe-ye širāfkan] «Кіт-звіроїд»). قصه فکاهی [gesse-ye fakāhi] — сатиричні (жартівливі) іранські казки, що мають на меті розвеселити слухача. До цього різновиду належить, наприклад, казка під назвою مکر و حیله زن [makr o hile-ye zan] «Жіночі підступи», в якій розповідається про різноманітні способи

обману, до яких здатні вдаватися жінки [18, с. 229]. قصه زنجیرهای [qesse-ye zanĵirhāyi] (ланцюгові, рамкові казки) — це казки, які побудовані на основі ланцюгової конструкції. У цих казках може міститись велика кількість інших казок, адже вони побудовані на основі певної рамки [18, с. 331]: спочатку йде розповідь про певне нещастя, що сталося з головним героєм (наложниця його звинуватила у домаганнях тощо), а потім спроба або самого героя, або його друзів захиститись від страти, розповідаючи різноманітні історії та казки, — врешті-решт невинного героя виправдовують. Найвідомішою рамковою казкою світу є арабська «Тисяча й одна ніч». (Тут доречно згадати про українські кумулятивні казки (від лат. *cumulatio* — збільшення, накопичення, *cumulare* нагромаджувати, посилювати), що становлять жанровий різновид казок про тварин (інша назва — також ланцюгова казка). Генологічною особливістю цього жанру казкового епосу є повторюваність подібних ланок-епізодів у той спосіб, що кожен наступний підсилює перешкоди, про які йшлося в попередньому (прийом композиційного клімаксу). Розв'язка настає з появою останньої дійової особи (ведмідь у «Рукавичці», мишка в «Ріпці») або всі ланки повторюються у зворотному порядку, аж доки зникає повністю ускладнення, що було в першій ланці [19, с. 1]. Однак слід звернути увагу, що повністю ототожнювати ці два різновиди казок не слід: в іранських казкових історіях головними героями виступають все ж люди, в українських — тварини; у перських казках додаткові історії, що вплетені в канву твору, не мають жодного стосунку до основного сюжету (вони існують ніби для «відтягування часу», страти головного героя, наприклад), в українських — є тісний взаємозв'язок між появою кожного наступного епізоду до розгортання казкових подій; українські кумулятивні казки близькі за своєю структурою до замовлянь, а перські — цілком самостійний жанр іранського фольклору. Однак слід зауважити, що серед іранських рамкових казок трапляються жанрові відповідники українських кумулятивних: наприклад, у казці زور [zur] «Сила» розповідається про те, як горобчик літав від одного героя до іншого для того, що визначити, в кого з них найбільше міці та витривалості, щоб завести з цим персонажем заприятелювати, однак залишився ні з чим [18, с. 332]).

Кожен з цих різновидів перських народних казок має свої особливості, однак улюбленими залишаються для іранців казки про дивів та пері (чарівні) (قصه جن و پری) [qesse-ye ĵenn o peri], адже саме в них можна побачити рештки давніх ритуалів, елементи соціально релігійного укладу древніх персів та зрозуміти специфіку їхнього уявлення про світ [18, с. 27].

Для багатьох перських чарівних казок характерна певна схема: у бездітного падишаха або бідного селянина дивним чином народжується син, життя якого сповнене різними пригодами у пошуках коханої. Врешті-решт, після величезної кількості перешкод, царевич повертається додому з коханою та починає щасливо володарювати на батьківському троні (قصه آه [qesse-ye āh], پرنده آبی [parande-ye ābi]), хоча іноді буває так, що батько героя втрапляє в скруту, йому допомагає чарівна істота, яка вимагає, як вдячність, те, «чого він не знає в себе вдома» (مرغ طوفان [morq-e tufān]). Ця більш-менш стандартна схема може доповнитися різноманітними подіями, і дуже часто казка такого типу розростається до розмірів роману.

Головним героєм перської народної казки, як правило, є хлопець, що мандрує по світу у пошуках свого кохання. Він може бути, як вже було сказано, і сином правителя, і звичайним селянином, однак примітне те, що герой найчастіше єдиний син у своїх батьків (!), адже у такому випадку йому не доводиться вступати у боротьбу за спадкоємство чи трон і викликати у країні смути. Якщо ж у батьків троє дітей (переважно), то головним героєм, як і в українських казках, стає молодший брат (слід звернути увагу, що в українців молодший брат переважно вважається дурником, а в перських — він найулюбленіший син падишаха). Хоча за законом спадкоємства в Ірані (як у провінції Арабського халіфату) переважав майорат (право наслідування належало старшому братові), однак у боротьбі за трон перемагав той із синів, хто мав більше військової сили, підтримки народу тощо [12, с. 12]. У казках це явище відображено успадкуванням батьківського престолу молодшим сином, тобто головним героєм. Склад інших дійових осіб майже незмінний: це дервіші — мандрівники, які володіють чудодійною силою і рятують героя у безнадійних ситуаціях; купці, що ведуть караванну та морську торгівлю; злі ворожки та чарівниці, які чинять безлад, але, врешті,

виявляються переможеними; прекрасні царівни і т. ін. Є відомості, що героєм перської казки може стати лише хлопець, що пов'язано з віруваннями іранського народу (жінки та дівчата у східних країн не мають особливих привілеїв), та в поодиноких казках (روبصگنس [sang-e sabur], زانرهم [mehrenāz]) головною героїнею стає проста дівчина або дочка падишаха (в українців такого поділу немає, й головним героєм казки може бути і хлопець, і дівчина).

Усіх героїв перських народних казок можна систематизувати на основі класифікації казкових образів української дослідниці Л. Дунаєвської, яка запропонувала поділяти їх на добротворців, злотворців та знедолених [5, с. 19]. До умовно-смислової групи добротворців відносимо чудесно народжених героїв-богатирів, мандрівних дервішів, купців, старців, провісників тощо, які допомагають головному герою у його подорожі. До умовно-смислової групи знедолених в українських казках відносять переважно жіночі образи (дідова дочка, пасербиця тощо), у перських казках цю функцію також переважно виконують жінки (прекрасні царівни, що чекають свого коханого, прості дівчата, з якими повинен був з'єднатися шахзаде (син падишаха) тощо). Злотворцями ж найчастіше виступають в українських казках або противники головного героя, або його зрадники. У перських народних казках ми зустрічались переважно з противниками (підступні диви (духи чоловічого роду), шайтани (чорти), пері (жіночі примари), дракони, жінки-чарівниці і т. д.), що вступають або у відкриту боротьбу з героєм (диви, дракони), або чинять йому підступи (пері, жінки-чарівниці). Стосовно зрадництва, то відректися від головного героя може лише див, що за умовами казки почав йому допомагати, або ж жінка, яка бажає розлучити закоханих, адже почуття дружби для іранців священне. Зрозуміло, що невід'ємною частиною сюжетів перських казок є боротьба головного героя з міфологічним дивом (шайтаном, пері) або драконом, який виступає антигероєм. Див зазвичай дуже зла, підступна та хитра істота, яка усіма силами намагається зашкодити головному герою. Але в перських казках є мотив побратимства з ворогом, коли чоловік рятує дивові життя і вони стають друзями (у деяких варіантах — слугою), що в українських казках майже не зустрічається (у деяких варіантах друг-див залишається позитивним героєм, в інших може зрадити головного персонажа).

Фінал в іранських казках, як і в українських, переважно щасливий, хоча бувають і винятки, наприклад у казці «Золота птаха» (ی‌الط هدنرپ [parande-ye talāyi]), де захланні Старий з жінкою залишаються без нічого, адже вони вже геть знахабніли, і Золота пташка їх провчила. (Тут можна пригадати аналогічну українську народну казку «Про липку і зажерливу бабку». У цих двох історіях розповідається про порятунок від вбивства чарівних істот, які у вдячність виконують забаганки, однак в українській версії це молоде деревце, а для іранців — птах з чистого золота, та фінал у творів залишається однаковим: обидві сім'ї залишаються без допомоги, коли їхні вимоги «переходять усілякі межі»). Однак у випадку конкретно цієї казки фінал не можна назвати трагічним, він, на нашу думку, дидактичний, хоча в казці і немає прямих повчань та моралізаторства. Раніше вже було згадано концепцію І. Франка, який вважав, що казки не містять жодної «побічної, церковно-моралізуючої цілі» [16, с. 1—2]. Однак слід звернути увагу на те, що головною метою будь-якої казки є ознайомити дітей та дорослих із народними уявленнями про ідеали справедливості, людяності, гуманності, вдячності, благородства, скромності, мудрості і т. д., що існують у певному суспільстві і є загальноприйнятими. Доречно тут пригадати і концепцію М. Чорнописького, який доводив у статті «Франкова концепція народної казки», що основним завданням казки є власне висвітлення отого «морально-етичного ідеалу» народу. Казку автор порівнює із «магічним дзеркалом, що освічує усі закутки людського буття, щоб у тому промені було видно ідеал морального, без прагнення до якого людський рід втратив би людську подобу» [17, с. 399].

Важливу роль в казках Ірану відіграють мотиви чудесних помічників, чудодійних предметів та чудесних покажчиків (за М. Грушевським) [2, с. 342]. Чудесними помічниками, як і в перських, так і в українських казках, виступають герої з різними незвичайними здібностями (в перських казках — це диви, адже, відповідно до вірувань правовірних мусульман, надприродними силами може бути наділеним лише нечистий): «Верни-вода» «Вирвидуб» «Вернигора» тощо, які цими здібностями визволяють героя з біди або допомагають виконати важкі

роботи. Чудодійні предмети, що автоматично виконують після сказання певного слова різні роботи, для українських казок не дуже характерні [2, с. 346], однак вони переповнюють іранські казки: яблуко, волосина коня, жива вода, шапка-невидимка, чоботи-скороходи, килими, що самі літають, скатертини-самобранки, персні та інші. В перських народних казках дуже часто наявний мотив чарівного персня, який треба повертіти три рази, щоб з'явилися три негри — раби царя Сулеймана, або про три дивовижних воронячих пера, які, при потребі, самі вкажуть дорогу тощо (پیله ور [pilewar] «Торговець») [18, с. 15]. Для іранських казок, як і для українських, характерним є наявність чудесних покажчиків, прототип якого міститься в єгипетській казці про Анупу і Бітіу, що зміною свого стану вказують на те, що відбувається з неприсутнім героєм. У цій казці часів фараона Сеті II (приблизно 14 століття до Христа), яку опублікував у 1852 р. єгиптолог де Руже у «Revue Archelogique», а також у «Athenaeum», йдеться про двох братів, що їх розсварила дружина старшого Анупу, фальшиво звинувативши молодшого Бітіу у домаганнях — так, що він був змушеним утікати; продовжується казка історією про те, як кохана жінка зрадила Бітіу, наказавши його вбити, та хлопця врятував Анупу, й «опісля перемінювався одразу в бика, потім в дерево, а за третім разом відродився царем» [13, с. 89]. Слід зазначити, що Бітіу у момент прощання зі старшим братом розповів, яким чином його можна оживити, а також додав, що про лихо, що з ним сталося, Анупу сповістить пиво, що «почне булькотати», та вино, що «закаламутилося» [6, с. 96]. Саме оцей чудесний покажчик зміни стану, як зазначає Е. Коскен у своїх «Увагах до казки про двох братів», наявний «у великій купі новочасних казок» [8, с. 106]. Автор також звертає увагу на те, що «ся тема ... висказується ясніше в новочасних казках, ніж у старій єгипетській» [8, с. 106], адже у сучасних творах зміна стану відбувається з предметами, що тісно пов'язані з відсутнім героєм: він сам дає певну річ, або знімає щось з себе тощо, а не використовує, трохи перефразовуючи Е. Коскена, яке-небудь пиво чи вино. Чудесними покажчиками можуть стати, як твердить М. Грушевський у першому томі «Історії української літератури», «плин, який починає кипіти, червоніти, стає кров'ю і т. д.», «перстінь, що пітніє», «ножик, що ржавіє... і п. д.» [2, с. 345]. Мотиви чудесних покажчиків отримали й належне літературне опрацювання, наприклад, як вказує І. Денисюк у статті «Казковий чудесний покажчик...», у новелі І. Франка «Неначе сон» молоко, що починає з невідомих причин кипіти у коморі, «тут маємо справу з випадком своєрідного фольклоризму у літературному тексті: Франко використовує мотив так званого чудесного покажчика, який виступає у народних казках» [3, с. 209]. Найчастіше в українських казках роль чудесного покажчика виконує ніж, встромлений в деревину, що починає ржавіти у випадку небезпеки чи смерті головного героя, у перських — перстень, що пітніє, хоча в українських казках покажчиком, як вже було сказано, може бути і ніж, і перстень, і плин, що починає кипіти тощо.

Отже, важливу роль в іранських казках відіграють надзвичайні істоти, речі, явища, тварини, які переважно допомагають героєві з'єднатися зі своєю коханою (слід звернути увагу на те, що герої українських народних казок вирушають у подорож за щастям-долею (іноді — це багатство, підвищення соціального статусу), а герой іранського епосу майже завжди відправляється на пошуки свого особистого щастя). Для іранців кохання та персональне щастя важить набагато більше, ніж земні блага [12, с. 10]. Найчастіше перська казка розпочинається згадкою про головного героя, що випадково бачить портрет чи чує про прекрасну дівчину. Ця діва настільки прекрасна, що наш герой відразу в неї закохується й, не вагаючись, залишає все, чим володіє і йде на пошуки коханої. (Тут слід звернути увагу, що в східних країнах багатим жінкам було заборонено й вважалось непристойним ходити по вулицях, навіть до сьогоднішнього дня будинки поділені на дві частини: чоловічу та жіночу, куди заходити можуть лише чоловік та близькі члени родини. Коли, наприклад, приходять гості, іранські жінки виходять у чоловічу частину дому, щоб їх привітати, однак після гостини повертаються назад. Тому єдиним способом побачити наречену чи дівчину до одруження була можливість подивитися на її портрет). Герой переважно відправляється у далеку дорогу і, переборюючи численні труднощі (злих дивів, драконів, підступи недоброзичливців чи хитрощі власне коханої, членів її родини або заздрісників), отримує бажану дівчину за дружину.

Як правило, події відбуваються в фантастичній країні, в яку примандрував герой. Часто це Китай (چین و ماچین [čin o mačin]), але дуже своєрідний Китай, що, окрім фантастичного елементу, нічим не відрізняється від Ірану, адже тут живуть падишахи, у яких підступні візири, зустрічаються газелі, героям протистоять чарівні диви, пері, шайтани, розкішні палаци, які зникають і з'являються, не встигнеш ти і оком змигнути, райські сади в пустелях, чарівні і таємничі острови, зачаровані колодязі та печери — такі звичайні місця блукань героїв перських казок.

Слід зазначити, що «магічними» в перських казках є такі числа: 3, 7 і...40 (на відміну від українських, де чарівними є цифри 3, 7, 9, 12). Про це свідчить навіть назва казки «Сім братів» (هفت برادر[haft barādar]), а, наприклад, в казці «Гранатова дівчина» (دختر انار [doxtar-e ānār]) саме 40 зернинок було в гранаті, із кожної з яких з'являлася чудова дівчина, і власне лише сорокова дівчина вижила і стала дружиною синові падишаха.

Ще одним цікавим мотивом для казок Ірану є мотив про чарівну «пташку щастя»: бідний збиральник хмизу, який щоденно важко працював, усі свої гроші віддав злиденному чоловікові. Згодом він знаходить чудову пташку, яка кожен день несе по золотому яйцю (мусульмани вважають, що будь-який добрий вчинок знаходить свою віддяку, або уже в раю, або ще й на землі, як у цьому випадку). Про це дізнався злий сусід (Шамун) і, шляхом обману, змушує дружину збиральника хмизу підсмажити пташку, щоб з'їсти її голову — і стати падишахом (царем), печінку і серце — і кожну ніч знаходити під подушкою гроші (в іранців побутує дуалістичний погляд на природу і сутність жінки: з одного боку — вона може бути прекрасною господинею та матір'ю, з іншого — джерелом усіляких хитрощів. Є навіть казка مکر و حیله زن [makr o hile-ye zan] «Жіночі підступи» про те, як один чоловік вирішив написати книгу про жіночі викрути та шляхи їх уникання, однак його стільки разів обманювали жінки, що він покинув цю ідею). Але їх (голову, печінку і серце пташки) з'їли діти бідняка, які згодом, долаючи численні трудноші, досягають високої мети (مرغ سعادت [morq-e sa'ādat]) [18, с. 354]. Згодом цей мотив став інтернаціональним, однак питомо він перський.

Ще один ланцюг мотивів, що притаманні як перським, так і українським казкам: дивовижне зачаття від яблука або горошини, незвичайне змужніння, боротьба дитини з драконом та звільнення поневолених, або допомога друзям (в іранських казках — одруження з коханою людиною). Такий сюжет ми знаходимо в казках «Горошинка» (نخودی [naxodi]) та «Гранатова дівчина» (دختر انار [doxtar-e ānār]). Тут варто пригадати також і українського «Котигорошка», який спочатку вирушає у світ на пошуки зниклих сестри та брата, а опісля йде у мандри заради самоствердження. Хоча часто ця казка в українському варіанті також закінчується з'єднанням із коханою дівчиною, тож можна гіпотетично припустити, що перський варіант за походженням давніший за український.

В іранських та перських казках є ще один, спільний для багатьох країн, мотив подорожі на «той» світ. Часто головним героям допомагають вірні друзі і птах, який виступає в ролі посередника між «земним» і «тим» світами Наприклад, це притаманне для казки «Місяцечола» (ماه پیشانی [māh pišāni]), у якій таким посередником виступила мати героїні. У перських казках часто присутній також чарівний Сімург (дослівно назва перекладається як «тридцять птахів»), легендарний птах величезних розмірів, якого Фірдоусі у «Шаг-наме» («Книзі царів») називає «царем птахів». Цей птах з'являється, як твердить Р. Гамада у статті «Перська народна література в Україні і проблеми її адаптації», і в українських казках, зокрема у вже згаданому «Котигорошку», але вже під іншою назвою «гриф» [1, с. 466]). Окрім того, в перських казках (наприклад в казці «Гранатова дівчина») чітко простежується мотив воскресіння героя в образі очерету, квітки, дерева, або в образі птаха чи тварини, що характерно і для українських народних казок.

Отже, хоча перські народні казки мають ряд подібностей з усіма казками світу (боротьба Добра і Зла, статичність героїв, щасливий фінал, подорож головного персонажа за щастям-долею, наявність чарівних предметів та помічників, фантастичний елемент), вони, все ж, містять і власні особливості: головним героєм найчастіше виступає хлопець (єдиний син своїх батьків, що довго просили у Аллаха дітей), який відправляється у подорож на пошуки коханої, що її зображення він побачив, чи почув про неї. У цій подорожі хлопця підстерігають численні небезпеки (зустріч з міфологічними істотами (диви,

пері, шайтани, дракони), підступи недоброзичливців (переважно жінок, що хочуть завадити справжньому коханню), однак з допомогою чарівних помічників (дивів, що стали слугами чи побратимами героя), чудодійних предметів (три воронячих крила, волосина коня, Сулейманів перстень), дервішів чи старенъких жінок, що допомагають порадою, герой переборює усі труднощі і досягає бажаного. Окрім того, для перських народних казок магічними цифрами є 3, 7, 40 та події відбуваються в чарівній країні (переважно це Китай), що звичаями дуже нагадує Іран. Ці специфічні риси сформовані внаслідок особливостей світосприйняття, світорозуміння та світобачення іранців і відбивають морально-етичний ідеал цього народу.

1. *Гамада Р*. Перська народна література в Україні й проблеми адаптації / Р. Гамада // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Т. CCXXXIX. — Львів, 2000. — С. 466—478. — (Праці Філологічної секції).
2. *Грушевський М*. Історія української літератури : у 6 т., 9 кн. / Михайло Грушевський. — К. : Либідь, 1993. — Т. 1.
3. *Денисюк І*. Казковий чудесний покажчик у новелі Франка «Неначе сон» / І. Денисюк // Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн. — Львів, 2005. — Т. 2 (Франкознавчі праці).
4. *Драгоманов М*. Турецькі анекдоти в українській народній словесності / М. Драгоманов // Розвідки про українську народну словесність і письменство : у 4 т. — Львів, 1900. — Т. I.
5. *Дунаєвська Л*. Українська народна казка / Л. Дунаєвська. — К. : Вища школа, 1987.
6. Казка про двох братів / Клоустон Вільям Александр. Народні казки та вигадки, їх вандрівки та переміни ; з англійської мови переклав Агатангел Кримський. — Львів, 1896.
7. *Коккьяра Дж*. История фольклористики в Европе / Дж. Коккьяра ; пер. с итальянского А. Бенедиктовой и М. Кирилловой. — М., 1960.
8. *Коскен Е*. Уваги до казки про двох братів / Е. Коскен // Клоустон Вільям Александр. Народні казки та вигадки, їх вандрівки та переміни ; з англійської мови переклав Агатангел Кримський. — Львів, 1896.
9. *Куліш П*. Записки о Южной Руси : в 2-х т. / П. Куліш. — Санкт-Петербург, 1836. — Т. 1.
10. *Лановик М*. Українська усна народна творчість / М. Лановик. — К. : Знання-прес, 2001.
11. Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова. — Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006.
12. *Максименко С*. Культурно-історичні чинники розвитку етнонаціональної ідентичності народу Ірану / С. Максименко. — К. : Міленіум, 2008.
13. *Масперо Ж*. Єгипетські казки і казка про двох братів. Вступна увага / Ж. Масперо // Клоустон Вільям Александр. Народні казки та вигадки, їх вандрівки та переміни ; з англійської мови переклав Агатангел Кримський. — Львів, 1896.
14. Перські оповідки : у 2 т. — Т. 1 / перекл., упоряд. Р. Гамада. — Львів : Піраміда, 2007.
15. *Пилипчук С*. Казкознавство І. Франка / С. Пилипчук // Література. Фольклор. Проблеми поетики. — К., 2012. — Вип. 37. — Част. I. — С. 239—253.
16. *Франко І*. Галицькі народні казки. В Берлині пов. Бродського із уст народа списав О. Роздольський / впорядкував і порівняння додав І. Франко // Етнографічний збірник. — Львів, 1895. — Т. 1.
17. *Чорнописький М*. Франкова концепція народної казки у контексті казкознавства XX століття / М. Чорнописький // ЗНТШ. — Львів, 2006. — Т. 250.
18. و شهوژپ /یناریا هنایماع یاه هصق هدیزگرب هصق لهچ یولبات تشه هارمه هب ،هدازمیرک رهچونم یسیونزاب ۱۳۷۹ ،ون حرط :نارهت — .روپ بیرغ دازهب زا یگنر
19. *Волков А*. Кумулятивна казка // www.litmisto.org.ua.

Olga Rebryk

PERSIAN FOLK TALES IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN FOLKLORIST STUDIES

The article traces the notions of Persian folk tales, general characteristic of Persian folk tales is represented, and peculiarities of Persian folk tales are analyzed in comparison to Ukrainian folk tales, the classification of Persian folk tales is represented.

Keywords: folk tale, classification, motive.

Ольга Ребрык

ПЕРСИДСКИЕ НАРОДНЫЕ СКАЗКИ В КОНТЕКСТЕ УКРАИНСКИХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

В статье исследуется понятие персидской народной сказки, воссоздана общая характеристика персидских народных сказок, проанализированы особенности персидской народной сказки в отношении украинской, отображена наиболее точная классификация персидских народных сказок.

Ключевые слова: народная сказка, классификация, мотив.



Михайло ЧОРНОПИСКИЙ

ГЕНЕЗА САТИРИЧНОГО ТИПООБРАЗУ «ХРУНЬ»

Через творчість Корнила Устияновича і його часопис «Зеркало» простежена генеза в українському сатиричному лексиконі типообразу «хрунь».

Ключові слова: Корнило Устиянович, сатиричний типообраз, «Зеркало», Микита Хрунь, Шкаралупник, вибори, сейм, парламент.

Ще Олександр Потебня відкрив лінгвістам, що слово не знак, а образ, образ всього, що є в довколишньому світі. Це він чудово ілюстрував на фольклорній символіці, бо у пісенних поетичних образах, паралелізмах, метафориці (прислів'я, приказки, загадки і т. д.) слово має яскраву асоціятивну «оболонку» образности, яка, як клітина у живому організмі, поєднуючись з іншими словами-образами, стає твором мистецтва.

Для того, щоб навіть одне ім'я набрало значення певного образу-типу, або, просто кажучи, типообразу, потрібний відповідний суспільно-історичний чи побутовий контекст, в якому те ім'я, слово набуває самодостатній семантичний зміст, свій вартісний «номінал», з яким іде у простори світової культури. Так, з античності вийшов Герострат, Прометей, Антей та низка інших типообразів, з Біблії — Ной, Каїн, Соломон, Мойсей, Іуда, рай, пекло та ін. образи, з літературних творів, крім названих уже, — Дон Жуан, Дон Кіхот, Плюшкін, Кирпагнучкошиєнко-в, Баба Параска, манкурт, з фольклору різних народів — Барон Мюнхаузен, Пан Каньовський, яничар, перекінчик, перевертень, цап відбувайло, свиня, осел, баран, цуцик, лис, змія…

Особливо продуктивним у творенні типообразів є народне мистецтво — фольклор, малярство, обрядодійства, демонологічні, казкові, анекдотичні образи. Чи не найбільше серед них типообразів фольклорної сатири. У реаліях нинішнього суспільно-громадського життя України вони буквально творяться на наших очах: *круті*, *мажори*, *тушки*, *нові українці* тощо. З обойми таких сатиричних типообразів минулого до сьогодення суспільно-політичних реалій повернувся і типообраз «*хрунь*» — образ безпринципної, продажної, корисливої або ще й темної, затурканої, забитої особи, яка готова продати свою гідність за матеріяльну вигоду, служити за неї аморальним зверхникам, зраджувати своїх ближніх і т. ін.

Мене зацікавило, коли і як в Україні з'явився такий сатиричний типообраз. Спосіб утворення самого цього слова *хрунь* звуконаслідувальний — від характерного звуку свиней: *хрокати*, *хрюкати*. У нашому національному лексиконі слів такого утворення безліч і вони зустрічаються у словниках з давніх часів. Але слова «хрунь» ми не зустрінемо ні у першому найповнішому словнику української мови Павла Білецького-Носенка, який увібрав лексичний масив словникарських праць від XVI до другої половини XIX ст. [2], ні в «Словнику староукраїнської мови


Рокъ I. Львôвъ 1. Сѣчня 1882. Число 1.

ЗЕРКАЛО

ПОКЛИКЪ!

XIV—XV ст.» [6]. Нема його і в збірнику О.В. Марковича та інших «Українські приказки, прислів'я і таке инше», що його уклав М. Номис і видав 1864 р.

Пошук першопояви типообразу «хрунь» привів нас до творчості українського письменника, художника, журналіста, громадського діяча Корнила Устияновича (1839—1903), сина письменника Миколи Устияновича — одного з «будителів галицькогло люду» з Шашкевичевого гурту. Корнило був не так забутий, як замовчуваний під більшовицьким окупаційним режимом [3], а особливо його унікальний


Patryotnik.

Шкаралупникъ.

Молитва Перемышлянъ.

ЗАГАДКА.

в українській сатиричній журналістиці часопис «Зеркало», з якого, власне, і пішов у світ образ, на жаль, і досі невмирущого «хруня»...

Сатиричні типообрази творяться у відповідних суспільно-громадських обставинах як вираз суспільно значимого явища, вразливого для громади, нації. Саме такі умови виникли в окупованій Австро-Угорщиною Галичині в другій половині XIX ст., в конституційній монархії, де періодично відбувалися вибори до крайового сейму та парламенту, де, як і сьогодні, українці змагалися в гострій боротьбі за свої права. Їм протидіяли провладні польські, угорські верхи, що успадкували давні претензії на панування на українських землях, а також щедро оплачувана москвофільська аґентура царської Росії, яка посягала не тільки на українські землі, а й на всі слов'янські країни, бо нібито за правом слов'янського «родства» вони мали би належати загребущій імперській «слов'янолюбній» Москві.

У сферу свого впливу москвофільська аґентура прагнула притягати публіку, серед усього іншого, і виданням сатирично-гумористичного двотижневика «Страхопуд», про що вона, як знаємо, інформувала своїх петербурзьких субсидаторів. Цей журнал, що у 1863—1868 рр. виходив у Відні, від 1872 р. вже видавали у Львові з перервами і з різними додатками («Словянская зоря», «Беседа» та ін.) аж до 1913 р. Цей мертвотний часопис калічним «язичієм» із титульним зображенням городнього опудала на плоті вже сам по собі був посміховищем (випадок, коли бездарний сміхотворець, не відаючи того, сам стає об'єктом комічного), але завдяки щедрим московським грошодавцям тримався чи не найтривалішим органом москвофілів. За таких обставин Корнило Устиянович, вражений звироднілим москвофільством, заповзявся видавати свій український сатирично-гумористичний двотижневик «Зеркало», залучивши у співробітники на 20 років молодших від себе, — 22—26-річних, літераторів Володимира Масляка (1858—1924), Володимира Коцовського (псевд. Корженко, 1860—1921), Івана Франка (1856—1916) та ін. З Франком Корнило познайомився у 1881 р. у домі Володислава Федоровича в с. Вікно на Тернопільщині і, як зазначив Франко, «я сходився з ним також не раз у Львові» [8, с. 445].

Треба відзначити, і досі замовчуваний сатиричний журнал «Зеркало» — це новий етап не тільки

у життєвій і творчій біографії К. Устияновича. Це — початок нової доби в українській сатиричній журналістиці. Устияновичів проект на цілі десятиліття заклав своєрідну «матрицю» осміювання найхарактерніших вад суспільно-громадського життя в підавстрійській зоні окупації України, осміювання, що захоплювало часто і російську зону окупації, та, зрештою, консолідувало патріотичні творчі сили всієї поневоленої України.

1-го січня 1882 р. з друкарні Товариства ім. Шевченка у Львові вийшло обсягом 4 аркуші перше число журналу-двотижневика (з випуском 1-го і 15-го дня) «Зеркало», що став тріскою в оці австропольської адміністрації, усім ворожим українцям зайдам та їх доморощеним прислужникам. З усього видно, що його текстове і графічне наповнення найбільше належало К. Устияновичу. «Видає і одвічає за редакцію К.Н. Устиянович» — стояло у кожному аж до останнього 11-го числа, що вийшло 1-го червня 1883 р. У фондах академічної бібліотеки ім. В. Стефаника у Львові зберігся комплект усіх чисел журналу цього періоду разом з тими, що були конфісковані цензурою (шифр: Ип. 22.316).

Характерно, що в час більшовицької окупації московські цензори поставили на ньому клеймо «нац[ионализм] и антисемитизм». Ось так! Цісарська цензура вилучала окремі статті і графічні ілюстрації, а більшовицька — все видання! Любов до України, прагнення об'єднати розшматовані окупантами її землі — «націоналізм», а лихварство, шахрайство, здирництво, споювання трудівників засиллям зайд коршмарів, банкірів, захоплення земельних угідь, соляних, лісових, нафтових промислів і т. д — «антисемітизм», бо все то йшло до рук зручній окупаційній владі жидівській касті, що не мала таких обмежень в Австо-Угорщині, як в абсолютиській Російській монархії, де вживаний у всій Європі, в т. ч. й Україні, цілком нейтральний етнонім «жид» російська імперська влада наповнила образливим, зневажливим змістом, а нинішні зросійщені євреї з провокативної намови російських спецслужб штучно переносять цю семантику в Україну, щоб демонструвати «антисемітизм українців»…

Зі змісту журналу видно, що Франко зі своїм гумористичним талантом для Устияновича був активним генератором ідей, близьким співробітником і добре знав творчу історію часопису: «Се письмо,


— 21 —

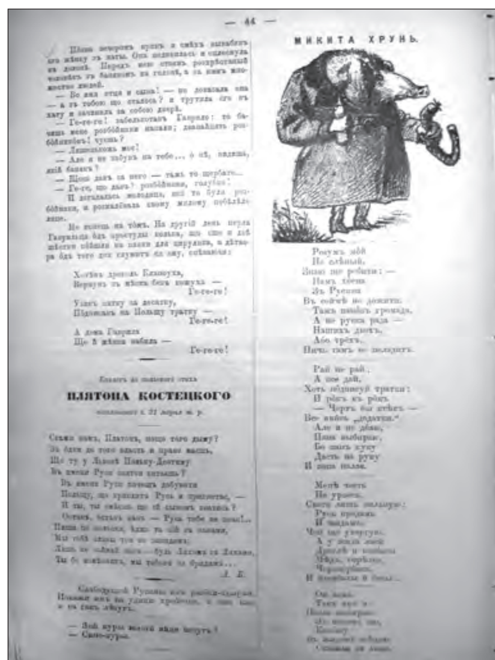
Шкаралупникъ.

Золотый хлопецъ.

Заручена.

розпочате 1882 р., перейшло протягом 80-их літ чотири фази розвою. В роках 1882—1883 його провадив Корнило Устиянович, що майже сам достарчав до кождого номера ілюстрацій та гумористично-сатиричних заміток. Між співробітниками були В. Масляк, В. Коцовський і я». За словами Франка, Устиянович «показав себе не тільки незлим гумористом, але також добрим ілюстратором». «В половині 1883 р. Устиянович перестав видавати «Зеркало», а від першого липня почало під його ж редакцією виходити «Нове зеркало» в зміненім форматі, — пише Франко, — по шести числах «Нового зеркала» задля виїзду Устияновича зі Львова редакцію обняв Василь Нагірний, який підписував шість номерів 1883 і дев'ять номерів 1884 р.; решту до кінця того року як відповідальний редактор підписував др. Кость Левицький, а в р. 1885 весь рік відповідав за редакцію Євген Олесницький» [8, с. 444—445].

Отже, 43-річний Устиянович зібрав радикально настроєний, патріотичний, діяльний, зовсім молодий творчий колектив: 26-річний Іван Франко, який друкував свої твори під псевдонімами «Мирон», «Живий», 24-річний Володимир Масляк, який підписував свої псевдонімом «Вуйцьо Влодзьо» — пізніше «Залуквич», 22-річний Володимир Коцовський, який підписувався псевдонімом «Корженко». Згуртував цю творчу молодь Устияновичу Франко. Тоді студент Коцовський під час навчання в університеті (1878—


— 44 —

МИКИТА ХРУНЬ.

ПЛЯТОНА КОСТЕЦКОГО

1883) дружив з Франком. Саме тоді ж Франко написав вірш-посвяту «Корженкові» — закличний, програмний гімн відвазі, рішучості, згуртованості, збройній готовності до походу «В правди і волі світ»:

Душно і хмарно,
Важко бурхливий час!
Чи гинуть марно,
Щоб світ не знав о нас?
Йти в небезпечний бій
Чи гнутись плазом?
Друже сердечний мій,
Ходімо разом!

Щастя не ждімо,
Щастя не де, а в нас!
К сонцю спішімо,
Хоч його промінь згас, —
Вдень буде знов ясніть
Чистим алмазом.
В правди і волі світ
Ходімо разом!

З гнітом і тьмою,
З розбратанням братів
Сміло до бою
До кінця наших днів,
За серця й совісти
Ясним показом
В збройній готовости
Ходімо разом! [7, с. 89]

З таким настроєм молодих співробітників К. Устиянович на той час творив унікальне видання в усьому українському журнальному сатириконі, творив талановито як письменник і як художник. Для його назви він обрав образ не чогось «кусючого», «колючого» чи «пекучого», як це звично роблять у таких виданнях, він вибрав щось «об᾽єктивуюче», чисте, світле, яскраве — «дзеркало», — мовляв, дивіться самі на себе, пізнавайте себе у ньому зі всіма своїми вадами. Вдалий вибір Устияновича виявився досить продуктивним у наступних галицьких сатирично-гумористичних часописах: у 1889—1893, 1906—1908 рр. у Львові під цією назвою виходили ще й сатирично-гумористичні газети.

К. Устиянович проявив себе талановитим карикатуристом-графіком. На заголовній титульній сторінці часопису зобразив велике овальне люстро, на яке лівою рукою опирається крилатий ангел з терновим вінком у правій руці; внизу перед дзеркалом лежить зашкірений рогатий чорт, який правою рукою тиче в дзеркало. Із численних анонімних, яскравих, дотепних графічних ілюстрацій у часописі тільки цю заголовну він підписав повним своїм прізвищем — «Устиянович». У першому числі в запросинах до передплати він писав: «Завізваний еще перед півроком львівськими русинами до видавництва сатирично-гумористичного письма, поселився я тепер стало ві Львáві і при помочи численного круга приятелів берусь за діло. Програма моя коротка: веселити родинні круги, а в справах народних стояти против всякої злоби» (с. 8).

Звертаю увагу: українська громада «завізвала» саме Корнила до видання часопису, і він, який у мандрах по краю розмальовував храми, задля цього поселився у Львові. Усвідомлював, що праця буде не з легких. Про це й оцінку своїх можливостей у нерівній боротьбі висловив у непідписаному вірші «Поклик!» під титульним заголовним малюнком часопису:

Но на злобу, на нездарство,
Підлість вражой груди,
На лукавство і коварство
Все плювати буду.
А ви з жаби засмієтесь,
Що в вола ся дує,
І з осла, як дізнаетесь,
Що про світ міркує.
І з завзятого собаки,
Що на місяць лає,
Та і з рака-неборака,
Що світ вперед пхає.
Правда вам мене зсилає,

Любий біль голосит,
І до сміху всіх змушає,
Хоч плач в серцю носит.
А той біль пекучим жаром
На злобивих гряне
І вам серце дивним чаром
Обійме, краяне.
Обійме, а жупиль темний,
Що нас крив, — відстане,
І желізом насталеним
Руске серце гляне.
І здіймесь за все святоє
До борьби за волю,
До терпіня, праці в зною...
І нам верне долю (с. 1).

Ще конкретніше про завдання часопису видавець висловився самим переліком об'єктів його сміху, які текстово і графічно відкривали своєрідні рубрики журналу: «Змартвихвстанці» [«Воскресенці»] «Мы», «Поржондкевич», «Patryotnik», «Шкаралупник», «Болячка», «Вичоса», «Сельські політики», «Швинделес Пархенбліт», «Микита Хрунь», «Лазуиты» та ін. Цей типаж охоплював увесь тогочасний суспільно-політичний і морально-психологічний спектр адміністративної провінції Австрійської імперії — «Королівства Галичини і Льодомерії», перехрещеної сатириком на «Галіцію і Голодомерію».

Кожен тип мав свій яскравий графічний образ з відповідним текстом. У їх «презентації» К. Устиянович проявив себе блискучим творцем сатиричної графіки і дотепним стилістом сатиричного тексту з використанням розмаїтих засобів комічного. «Мы» — сидить у глибокому фотелі, з задертою головою пан і тиче пальцем у груди. Під малюнком його обурливе слово: «Чого мені докоряють за руску словесність і за часописи? Він бо ж має «Науковый Сборникъ», «Временники» — видання москвофілів. «Шевченка?.. А мені пощо єго? Хлопський син, недоука, якісь «посланія» пописав! Нащо мені посланій? Чи не досить тих куренд? «Чорна рада»? — з німецького, Квітка? — то для селян. Марко Вовчок? — нема що говорити, бо се той дячок у мого стрия». «А Нечуй і Федькович — то хлопомани!» «Мені вистарчає: **схематизмъ**, **календар** і **требник**; через те я вже не маю бути народолюбцем і ревнителем? А кто ж буде Русь заступати, як нас не стане?» У цього «патріота» гроші не на українську словесність і її класиків, а на вибори: «Кого будете вибирати? Професорів, авскультантів та попів? І тих би мало правитель-


— 76 —

Мы.

Спровадившимъ на Русь Єзуитôвъ и Змартвыхвстанцѣвъ.

„Слава . . . .
Хортамъ и гончимъ и псарямъ
Слава"!

Т. Шевченко („Кавказъ").

Дру Сарницкому.

Хотий лежачого й не бьють,
То и полежать не дають
Ледачому. Тебежъ . . . . . .
И мы самі и наші внуки
И жиромъ люде прокленуть. . . .
Не проклянуть, а тôлько плюнуть.

Т. Шевченко (20 Окт. 1860).

Митрополитъ.

. . . . . . ходишь въ округъ нихъ,
Не знаешь, на яку й ступити?
„Та щожь менѣ теперь робити
Зъ сими посланцями? . . . . ."

Т. Шевченко („Царѣ" V)

Плачь Василіянъ.

Сотрудники „Зеркала."

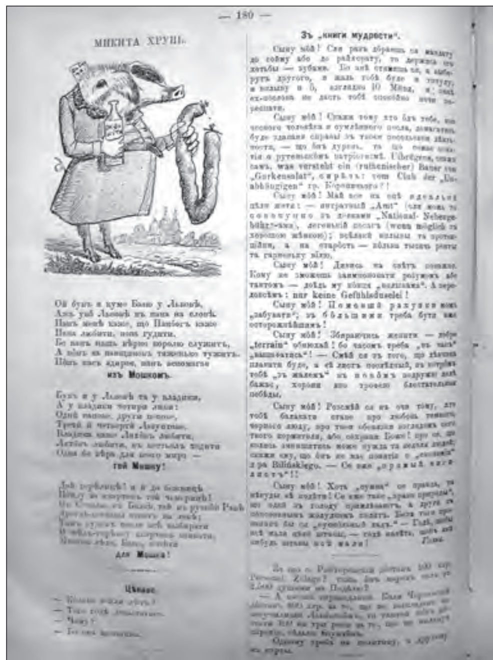
ство поважати? Сміх людям казати! Ми єдино консервативний елемент в краю, ми церковъ і сила, **ми з глубокой політики не читаєм руских газет, бо ми, як сам Тааффе**[1]**, над партіями**, ми спасеніє Руси!» (1882. — Ч. 10. — 15.V. — С. 76).

Годі краще вималювати цей тип «патріота» — консерватора-ретрограда від часів погромників «Русалки Дністрової» і до тогочасних «святоюрців», як це зробив К. Устиянович єдністю графічного зображення з його монологічною самохарактеристикою, підкресливши шрифтовим виокремленням його войовничий обскурантизм і вірнопідданість владному режиму.

Бичування пасивності заляканих краян, боязнь громадянської активності, ховання у своїй шкаралупці — саме цей образ народної сатири використав К. Устиянович для рубрики «Шкаралупник»: з надбитого гусячого яйця боязко виглядає переляканa голова, під малюнком програмний монолог: «Нема нікого? Так, тепер слухайте моєї програми! Перед всім: сиди дома і не рипайся! Моя Філюнця розумно каже: маєш жінку, маєш діти — от і вся твоя фамілія і політика! З ляхами не зачіпайся: то rząd moralny, повісят і амінь тобі. Перед правительством корись: крієра головна річ!

Я певно добрий русин, я лиш для ока читаю Narodow-у («Gazeta narodowa» — орган польських колоністів на Галичині. — *М. Ч.*)». Шкаралупник бо-

[1] Едуард Тааффе — міністр, консервативний австрійський політик.



— 180 —

МИКИТА ХРУНЬ

Зъ „книги мудрости".

їться будь-яких товариств, а їх, на лихо, багато, не передплачує газет. — «Тепер ще якесь «Зеркало» стане виходити. Ситуація дуже грізна. Ні, вже не видержу!» Боїться він українського театру «Руська Бесіда», клубу «Народний Дім» і навіть церкви: «На Бесіду, а на Народний Дім і не гляну. А до церкви?.. Спитаюсь Філюнці» (1882. — Ч. 1. — 1.01. — С. 76).

Рубрика «Микита Хрунь» появлялася у «Зеркалі» у зв'язку з виборами до крайового сейму та парламенту. Верховодні польські колонізатори урядовим тиском і підкупом пропихали туди своїх кандидатів, залякані і затуркані селяни піддавалися на приманки дідичів і лихварів. Таких слабодухих, корисливих, хитрих люди охрестили «микитами хрунями», — образ свині і хитрого лиса Микити злилися водно. Власне цей фольклорний образ використав сатирик. Графічно у нього він виглядав особою зі свинячою головою, в одній руці ковбаса, у другій пляшка. У час виборів для польських дідичів коршма ставала найвпливовішим аґітпунктом.

Споювання кошмарями-лихварями селян і без виборів, як і перехоплювання через банкрутство маєтків та промислів здеградованих нащадків польських маґнатів, було тоді справжнім суспільним лихом. Політики, економісти багато писали тоді про це у польській («Kurjer Lwowski», «Przegląd Społeczny», «Przegląd Tygodniowy»), жидівській («Ech», «Israelit», «Ojczyżna») пресі, зокрема щодо корпоративної запопадливості у цьому процесі жидівської буржуазії. «Зеркало», зрозуміло, не могло не віддзеркалити болючої проблеми у відповідному типообразі «Швінделес Пархенбліт» із сатичною поезією І. Франка «Пісня Швінделеса Пархенбліта» («Нове зеркало». — 1884. — Ч. 2), з ілюстрованою Корнилом Франковою сатичною поемою «Швинделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад» («Нове зеркало». — 1884. — Ч. 5—8, 10, 14, 16). Що в цих та інших творах домінантою була не етнічна складова проблеми, а гостра соціально-економічна, І. Франко тоді ж проілюстував докладною аналітичною розвідкою «Семітизм і антисемітизм у Галичині» («Przegląd Społeczny». — 1887. — Т. 3. — С. 431—444). У цій та інших працях учений і митець розкрив усю складність жидівства в міжетнічних стосунках, на що не може не зважати кожен об'єктивний дослідник. Саме через ниций українофобський шовінізм названа проблема стає предметом спекуляцій, а перевидання творів появляються у спотвореному вигляді (див., напр.: Іван Франко. Мозаїка. Із творів, що не ввійшли до Зібрання у 50 томах. — Львів : Каменяр, 2001).

Яскравим, гостро сатиричним у журналі був образ польського вірнопідданого цісарю українофоба з титулом «Patryotnik». Графічно — це фізіономія з виразом злості, у «роґатуфці» — чотирикутному національному польському картузі — на голові, з великим орлом на пряжці пояса, шаблею при боці і барабаном спереду. Мовний компонент образу автентичний — польський, як і в інших типообразах, з відповідним змістом, згідно із ситуацією. Зрозуміло, у першому числі зміст програмовий і форма віршова — заклична, барабанно-маршова:

O, nieszczęsne polski dzieci!
Baczność wiara! bida nam!
Jak powtórzą tu co tam.
Strzeżcie, by nasi Moskale
Honor polski nie skalali.
Oni wszyscy rewoltyści,
Heteryki, nihiliści...
Dilo, Zoria, Bat'kowszczyna
Bzisaj już z Moskalem trzyma;
I rok rocznie tam u Jura
Swięcą na nas swoje noże.
Dalej, dracia! hura, hura!
Tu szlachetność nie pomoże.
Bijcie Moskwę ze wszech stron:
Trom-trom, romto-tom
(1882. — Ч. 1. — 1.01. — С. 5).

[О, нещасні польські діти!
Пильність віра! біда нам!
Як повторим тут що там.
Стережись, аби наші москалі
Гонор польський не скаляли.
Вони всі революціонери,
Істерики, нігілісти...
«Діло», «Зоря», «Батьківщина»
Змову уже з москалем уклали;
І рік річно там у Юра
Святять на нас свої ножі.
Вперед, браття! ура, ура!
Бийте Москву зі всіх боків:
Тром-тром, ромто-том].



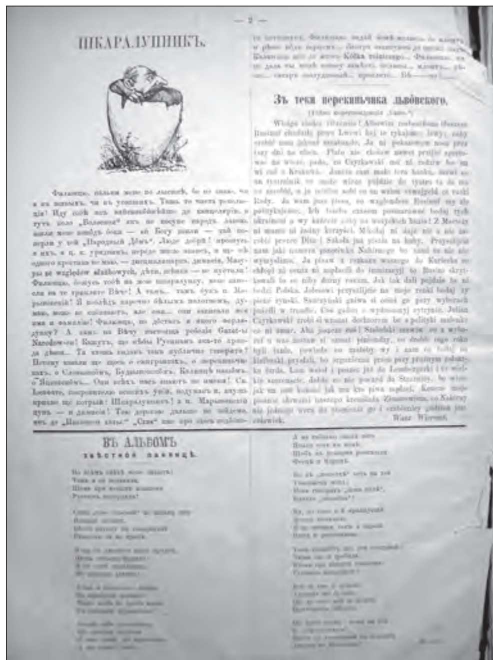
Уперше слово хрунь зустрічаємо у 6-му числі журналу сатири і гумору «Зеркало» Корнила Устияновича, що вийшло 15 березня 1882 р. у Львові, саме у смислі сатиричного типообразу та ще й із відповідним графічним зображенням, виконаним видавцем часопису. Поява цього типообразу в журналі була викликана виборами послів до крайового сейму, створеного 1861 р. За виборчим статутом (ординацією) від 2 квітня 1873 р. такі вибори відбувалися як до крайового сейму, так і до двох палат Державної Ради (Reichrat) у 4 куріях (станах) — великих землевласників, торгових і промислових палат, міст і сільських громад — що шість років. Голосування у трьох перших куріях було безпосереднє, в курії сільських громад — посереднє, усне і явне (відкрите), а цим користувалася польська адміністрація для різних маніпуляцій, щоб унеможливлювати вибір українських кандидатів.

До того ж бідні селяни і жінки не мали виборчих прав. Українці практично могли вибирати тільки з курії сільських громад. Як наслідок цього власники великих земельних маєтків — родова польська шляхта і правляча бюрократія, неприхильна до українців, мала в усьому верх, всіляко обмежувала доступ українців до сейму і парламенту. Різні махінації і підкуп були головним інструментом на виборах. Жидівське лихварство, споювання селян у коршмах, незважаючи на протидію цьому церкви, завдавало великої шкоди українській суспільності.

Корнило Устиянович для створення типообразу продажного, аморального і хитрого виборця, який зраджує українську громаду, використав контамінацію образів — добре відомого з казок Лиса Микиту і свині-коритниці. Тому серед найхарактерніших типообразів галицької суспільности у «Зеркалі» («Patryotnik», «Шкаралупник», «Швінделес Пархенбліт», «Ксьондз Поржондкевич», «Мы», «Лазуїти» та ін.) до кожних виборів постійним був «Микита Хрунь». Талановитий художник дав усім типообразам «Зеркала» яскраве словесне і зорове графічне вираження: Микита Хрунь — постать селянина зі свинячою головою, з ковбасою в одній руці і пляшкою горілки у другій. Графічний образ сатирик супроводжував словесним текстом, переважно стилізованим під народну пісню-пританцівку до метелиць, гопаків чи просто сатирично-гумористичних пісень з саркастичною самохарактеристикою Хруня-виконавця. Під малюнком характерний текст, нерідко пісенний, як у цьому числі — танцювально-коломийковий з промовистим пуантом:

Ой нема
Так як я:
Посла вибираю,
З паном п'ю,
Ковбасу
З жидом заїдаю.
. . . .
Але я не дбаю,
Пана вибираю,
Бо пан куку
Дасть у руку
І попа налає.

Мені честь
Не урвесь,
Свого лиш пильную:
Русь продам



— 2 —

ШКАРАЛУПНИКЪ.

Зъ теки перекиньчика львôвского.

ВЪ АЛЬБОМЪ

І жидам,
Чей що уторгую.
А у жида ласі
Дреглі і ковбаси,
Мід горівка,
Чорнобрівка
І цимбали й бàси...
. . . .
Сказилися люде,
Лихо з того буде,
Що не пана,
А Івана
Вибирают всюди
(1882. — Ч. 6. — 15.03. — С. 44—45).

Той же графічний типообраз Микити Хруня К. Устиянович помістив того ж року і в осінньому числі журналу (ч. 22, 15.XI) і знову ж із текстом, стилізованим під народну пісню «Ой куме, куме, добра горівка»:

А як горівки більше не стане,
Пійдем до пана, куме Іване!
Виберем пана послом до Сойму,
Бо наш пан має рученьку гойну,
Хлопа вспирає, попика лає —
«Wolność і ròwność» нам здобуває
У Соймі.

Незважаючи, що обдерта родина, згорьована жінка, бідні діти, той Хрунь і далі пити хоче не лише у пана, а й у Мошка:

Чей дасть горівки панської трошка,
Чей нагодує нас ковбасàми,
Щоби тримали ми за панами,
А за панами та й за жидами,
А не водились з тими попами
До Сойму.
Тогди ми, куме, будем пишатись,
Як періг в маслі та у сметані
В горівці будем щодня купатись;
Будем ходити в панськім жупані,
А ковбàсами вперізувàтись...
Нехай громада хоть пропадає!
Русь про нас, куме, певно не дбає...

Сатиричний типообраз Хруня став у «Зеркалі», а згодом за ним і в «Новім Зеркалі», супутником усіх наступних виборчих кампаній, але К. Устиянович кожен раз його «освіжував». Ще в кінці того ж 1882 р. він помістив його у ч. 23 з 1-го грудня у тому ж попередньому графічному варіанті, але більш «просвітленим» у деталях. Текст під ним він на цей раз — до Різдва, під Новий рік же! — стилізував у дусі старовинної колядки:

Був я у Львові та у владики,
А у владики чотири лики:
Одня панове, другі попове,
Треті й четверті Лаізутове.
Владика каже ляхів любити,
Ляхів любити, в костел ходити —
Одна бо віра для всего мира.
Гей Мошку!
Дай горілиці! Я й до божниці
Пійду за квартов той чемериці!
В Сокалю, в Белзі та й в Рускій Раві
Дреглі-ковбаси стоять на лаві;
Там будем посла всі вибирати
І мед-горівку квартов співати,
Многая літа, Базю, сопіти
Для Мошка.

Сатирик не двозначно натякнув, що верховний клір в чотирьох виборчих куріях піклується не про українських селян, а про панство, вірнопіддане духовенство, католиків-єзуїтів та панівні польські кола, що прагнули ополячити українця і через костел. Продажний пияк-Хрунь за горілку готов і в синагозі молитись, бо ні громадське, ні національне, ні конфесійне і взагалі будь-що духовне, моральне для нього не існує.

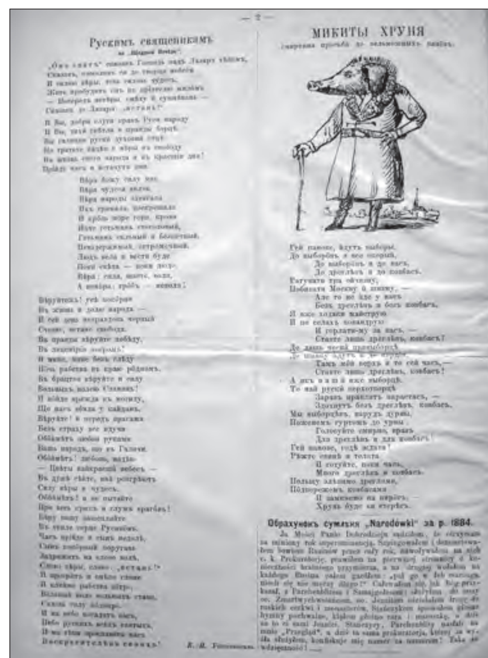
Як бачимо, для стилізації текстового супроводу типообразу Хруня сатирик постійно використовував різні українські фольклорні пісенні жанри, бо до українського села була спрямована його сатира. Наприклад, наступного, 1883 року, вже до виборів до Державної

Ради (парламенту) він у ч. 9 з 1-го травня до карикатури Хруня примістив пісенну стилізацію до гопака:

Я Микита Хрунь, Хрунь:
Мені гроші всунь, всунь!
Скупай же мя у сивусі,
Бо я нині у криксфусі;
Щоб громаду заступити
І на Русь свій голос дати —
А я голос дам, дам:
Кому? Знаю сам, сам —
Та ще може трошка
Горівочка Мошка.
. . . .
Бо я вибраний з громади
На виборця — не з поради,
Лиш на то, щоб голос дати
На руского кандидата —
А я віру руску
Продам і за гуску, за дреглі, ковбаску
Та й за панску ласку!
. . . .
А я буду гроші брати,
Буду й чорта цілувати —
Руска кривда і податки —
Я за них не маю й гадки —
Мене Мошко кличе,
Мені гроші тиче —
Я за нич не дбаю,
Ляха вибираю.

Типообраз Микити Хруня у варіянтах К. Устиянович поміщає у різних сатиричних графічних композиціях. Наприклад, у ч. 10 з 15 травня 1883 р. поміщена до виборів панорамна на всю розгортку 2-х сторінок часопису карикатура під заголовком «Не в раю» з зображенням у центрі райського дерева, стовбур якого обвитий змієм-спокусником. Під кроною того дерева стоять різні типи суспільного галицького життя, в т. ч. й Микита Хрунь, над яким звисають ковбаси, пляшки з горілкою, банкноти та інші спокуси. А в ч. 11-му з 1-го червня того ж року поміщена «Відозва»: «Микита Хрунь в полученю з «agencyą szlachecką» взиває всіх жидків, яко «Geschäftsleute», лаповичів, дреглъовичів, ковбасників, лизунів, тракієрників, шинкарів і иних, взагалі всіх інтересованих, щоби против зайшлих виборів вносили протести. Користаймо поки час. *О.Г. Ціпонов, заступ[ник] Микити-Хруня*».

Журнал «Зеркало» був під постійним пресом цензури, його числа конфісковували повністю або вилучали цілі сторінки чи окремі графічні та текстові матеріяли. Часто доводилося готувати другий на-



клад по конфіскаті, що зумовлювало значні матеріяльні витрати. Через це журнал переставав виходити. 13 липня 1883 р. журнал вийшов під назвою «Нове зеркало», проте сатиричний типаж у ньому зберігся попередній. У ч. 7 3 (15) і наступних 1885 р. у зв'язку з виборами Микита Хрунь знову «повномасштабно» фігурує на сторінках часопису: то він колінкує перед владним «Посланієм «Мира» — органа офіціоза клерикального угрупування з гаслом «Любите паны ваша!», то стоїть під райським деревом з традиційними для нього спокусами (ч. 9, 1 (13 травня)), то він на «Предвиборчій службі» перед польським паном, який дасть йому сигнал «pif» на виборах, то він «В пеклі на Мадеєвім ложу» (ч. 10, 15 (27) травня).

З часом сатиричний образ Микити Хруня сягає далі семантичного поля продажного типа на виборах. Він виявляє себе і в ширшому полі суспільно-громадського життя: в протидії просвіті, будівництві читалень, в усьому культурному розвитку громад. Хрунь навіть швидко розплоджується: «Наш рід не пропаде! В читальні в Теребовлі уродилось нас на днях семеро, а у Львові — пристав до нас сам старійший Хруньбратович», — читаємо в оголошенні (ч. 2, 1 лютого 1886 р.). У своєму «свинстві» він блокується з іншими близькими «по духу» сатиричними типообразами — Шкаралупником, Швінделесом Пархенблітом, польськими шовіністами тощо. Незмінна і його передвиборна заклична пісенька:



Гей куме, куме,
Ходім в Долину,
Бо у Долині
Буде новина.
Будем вкупі
З юдою братом
Посла до сейму
Та вибирати
(Нове зеркало. — Ч. 2. — 1 лютого 1886 р.).

Йому і далі найкраща приманка драглі, плящина, ковбаси, банкноти... Похідними від Хруня були і «ковбасюки», яким уписував «В альбом» «доктор Вичоса»-Устиянович своє «тепле слово».

Часопис «Нове Зеркало» з перервами виходив у Львові аж до 1910 р. вже й без участі К. Устияновича, але створений ним типообраз продажного виборця надовго зберігався у пам'яті галичан. Немаю сумніву, що саме від Корнила Устияновича це слово-образ вперше в українському словникарстві ввійшло і до «Малорусконімецкого словаря» Євгена Желихівського, якого частинами почали друкувати вже з 1883 р. Після смерті Є. Желихівського доупорядкував його Софрон Недільський і видав двотомником у 1886 р. [4]. У ньому слово «хрунь» значиться як образне, переносне («виражене тривіяльне»). З цього словника це слово ввійшло і до чотиритомного «Словаря української мови», який зібрала редакція журналу «Киевская Старина», а упорядкував з додатком власного матеріялу Борис Грінченко і видав у Києві 1909 р. [5]. У ньому у першому значенні *хрунь* — це «епітет свині» у Галичині за словником Желехівського, у другому — це: «В Галиции: избиратель, продающий свой голос» [4].

Ось так ми виходимо на питання, з якого джерела взяв Є. Желехівський цей сатиричний типообраз, який так ожив у наш час. Желехівський не зазначав джерела лексем, але у словнику він подав «Спис Вп. помічників, котрі через присланє матеріялів лексикальних причинилися до збагачення «Малорусконімецкого словаря» [4, т. II]. Серед них Микола і Корнило Устияновичі, І. Франко, І. Нечуй-Левицький, П. Куліш та ін. У редакції «Зеркала» високо цінили лексикографічну працю Є. Желехівського. На титульній сторінці 4-го числа часопису 13 (27) лютого 1885 р. була надрукована поезія «На смерть Евгенія Желихівського» Володимира Масляка, підписана псевдонімом «Ратай». У матеріалах особистого архіву К. Устияновича зберігся автограф густо списаного з обох боків аркуша, на якому добірка різноманітних фразеологізмів, приказок і просто словосполучень, які письменник фіксував з народного мовлення [1, арк. 16]. Нема сумніву — найближчим джерелом не просто лексеми-апелятиву, а типообразу *хрунь* міг бути тільки сатиричний журнал Корнила Устияновича «Зеркало». Та, що найголовніше, там же в особистому архіві зберігається не датований автограф статті, написаної на документально фіксованім переказі, під заголовком «Хрунь».

Ця стаття засвідчує, що ідея образу хруня виникла в К. Устияновича з фольклорного джерела. В його архіві збереглося три удвоє складених аркуші з автографом оповідання «Хрунь», без зазначення дати і місця написання [1, арк. 8—12]. Подаємо його без змін:

Хрунь

Верховино, «Світку ти наш!», де поділися твої непроходимі ліси? Де ті безчисленні стадка овець, що тулилися до твої х пахучих грудей? Чом опустіли твої полонини? Чом діти твої від голоду пухнуть і ходят в чорних обідраних лахах? Чом піснетворчі діви твої невесело споглядают з-під не своєї руки рубатки й одежи? Де ділись ріст високий та плечистий і де вигдяд свобідний і смілий леґініків буйних?

Ліси повезла у світ далекий колія желізна, пашу спирали пани аж до п'ят заперли. Минувся в лісі заробок, минулися й гроші — воли і вівці жиди собі взяли — цундрову одіж нема чим замі-

нити, нужда млоїт руки у чорній рубатці — і голод спигне з запалих очей, дівка вбираєси торгом свого тіла, а леґінь згорбивсь, розпився, злінивів і боїтся й тіни своєї.

Власть взялася за руки з панами — а пани хлопа знов собі присіли. Присіли з жидами, а ті, як зла й плюгава короста, ба ні: як чорна віспа смертоносна ізмемощила люд весь, що гниє вже, гниє від-від неї, від опіки власти, від ласки панської та від благородної культури.

А було ту колись инакше.

Чи не споконвіку довшими віками на вольній воли жила верховина. Ніхто ту не знав: що панщина? що податок власти? І пана не виділи і не знали гори.

Аж і найшлися два братя волохи, що випросили собі у власти гори в короля Польщи, так якби Йван просив у Гриця: даруй мені у неволю Савку.

І король польський дарував. Чому ні? Що йому шкодило чуже дарувати. Не зі свого брав кармана; а получив вічне право на ту даровизну право власти.

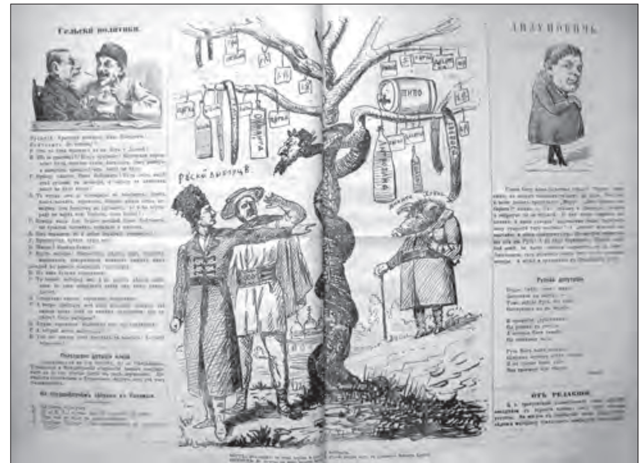
От і згупинилася верховина під панами та й навіть не знала, що вона вже в неволи, бо ніхто не жадав від неї нічого. Пан рубав ліс, випасав воли та вівці і коні, як люди, а до людей не брався — не займав нікого.

Та ізвелося волоськеє кодло. Найшлися по них пани инчі. Та й ті не сміли, не тикали хлопа, а тільки землі під себе займали — чому не заняти? Нікто не противився... Бери коли треба. Є землі і лісу доволі... Бери і жий. Лише не смій нам боронити пасти по лісах всюди і у полонині.

І не боронено. Але згодом, згодом завелися суди, а по нападі татар поприставали верховинці на малу дачку на пана задля оборони і на відбувані кілька днів в році якісь служби. на замку в Стриї, а потому в Сколім.

Пани завели свою управу. Спровадили лісничих і мандаторів та иншу прислугу. Почалися порядки, за котрі треба було чимось платити — не будут же пани з воздуха жити — та за свою для верховинців добрість і працю.

Верховинці і не зчулися, коли побачили, що ліси усі і всі полонини в руках пана і самі не відали того, що те, на що діди їх добровільно згодилися робити для пана... що те сталося панщиною.



А дізналися вони об сім доперва при катостральних помірах Іосифа II та й з оголошенім єго панщизняного права.

Зворушилася верховина. Однако й замовкла. Ніхто людям і надальше не спирав ліса, ніхто не боронив полонин; а панщину? ...робив хто хотів... прошений; а хто не хотів, того й не займали.

Аж настав рік 1825. Адміністрація австрійська вже утвердилася в Сколім кріпко. Урядники мали до помочи ляндедраґонів і поліцію, пан опирався на численному урядничому персоналі — громадска управа чувствовала свою зависимість від панської та й від цісарської власти... а ту прийшов острий наказ відробляти панщину і не тикати панських займищ.



Було то навесні в р. 1826. Верховина сперлася... і власти прислали 500 жомнерів на те, щоби верховинців присилувати до панщини.

Від червня аж до вересня 1826 р. верховинці не подавалися.

Жомнери не могли нікого силувати до роботи, бо ніколи не находили по селах мужчин і жінок, а тільки баби і дробні діти.

Все населеніє ховалося по лісових куєвах і витрапити та заскочитися не давало.

Клопіт ц. к. управі з бойками. Кошта панови, а утома єго слугам і жомнерам. Бито, катовано людей.

Мало вже йти на мирову дорогу. Аж ось явився перед властями хлоп з Головецка на прізвище ***Левкувич,*** *що зломив хлопску змову і принявся за панщину.*

Раз переломана змова не могла вже довго держатися.

За прикладом Левкувича пішов другий, третій і не було вже діла спиратися.

Верховина піддалася. Зате однак кілька леґінів напало на Левковича і почали бити.

І були б єго і на смерть були вбили, як би не случайний патроль.

Тяжко раненого повезено в Сколе. Там він лічився довго. Але ніколи вже не прийшов до здоро'я. Такой і лишився панским хрунем і прозвався Szkarski, а хрунівство своє препогане посунув до того, що перейшов на латинский обряд і став поляком.

Але чорт не благословив єго ділом.

Прохирів він свої маєтки, а діти єго звелися на ніщо, а нинішні потомки живут в нужді і в зневазі.

Власть узялася за руки з панами — а пани хлопа знов собі присіли. Присіли з жидами, а ті, як зла і плюгава короста, ба ні: як чорна віспа смертоносна ізнемощила люд весь, що гниє вже, гниє від-від неї, від опіки власти, від ласки панскої та від благодатей культури.

Як бачимо, ця розповідь наче якийсь народний монолог-роздум, базується на фактах з означенням часу подій, місцевості, ситуації, конкретних осіб і т. ін. Корнило, який народився на більше як 20 років пізніше від описаних подій, міг чути подібну розповідь про ці події або від батька, який опинився на парафії у Славську на Сколівщині, або просто від його парафіян. Мабуть, ото ж тоді, в час заведення панщини, серед верховинців Бойківщини — корисливих і зрадливих спомогачів того панського ярма — люди і нарекли таких *хрунями*, і цей образ надовго зберігся у пам'яті митця. З легкої руки письменника він перейшов усі етапи підневільної історії українців і, на жаль, залишився живучим і в сучасній постокупаційній Україні, а його сатиричний зміст досі не втратив своєї актуальності.

1. Львівська національна бібліотека України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. К.М. Устиянович. Матеріали особистого архіву. — Ф. НД-93 / п. 11.
2. *Білецький-Носенко П.* Словник української мови / Білецький-Носенко П. ; підготував до видання В.В. Німчук. — К. : Наукова думка, 1966.
3. *Горак Р.* Призабуті з Вовкова / Роман Горак. — Львів : ЗУКЦ, 2010.
4. Малоруско-німецкий словар (уложили Е. Желиховскій и С. Недільский). — Львів, 1886.
5. Словарь української мови / зібрала редакція журнала «Киевская Старина» ; упорядкував з додатком власного матеріялу Борис Грінченко. — К., 1909.
6. Словник староукраїнської мови XIV—XV ст. : у 2-х т. — К. : Наукова думка, 1977—1978.
7. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. — К., 1976. — Т. 1.
8. *Франко І.* Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. / І. Франко // Зібр. тв. : у 50-ти т. — К., 1984. — Т. 41.

Mykhailo Chornopysky

ON THE ORIGION OF KHRUN SATIRICAL IMAGE-TYPE

The origin of Khrun image-type in Ukrainian satirical lexicon has been traced via review of Kornylo Ustyyanovych' creative works and his Zerkalo (Mirror) news- magazine.

Keywords: Kornylo Ustyyanovych, satirical image-type, Zerkalo (Mirror) Mykyta Khrun, Shkaralupnyk, elections, diet.

Мыхайло Чорнопыский

ПРОИСХОЖДЕНИЕ САТИРИЧЕСКОГО ТИПООБРАЗА «ХРУНЬ»

Сквозь творчество Корнила Устияновича и его журнал «Зеркало» прослежено происхождение типообраза «Хрунь» в украинском сатирическом лексиконе.

Ключевые слова: Корнило Устиянович, сатирический типообраз, «Зеркало», Микита Хрунь, Шкаралупник, выборы, сейм, парламент.



Назарій ЛОШТИН

ДУШПАСТИРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЧЕНЦІВ МОНАСТИРЯ СВ. СТЕФАНА В МІСТЕЧКУ ЗОЛОТИЙ ПОТІК у XVIII ст.

У статті на основі архівних матеріалів розглядається душпастирство ченців-домініканців як основний аспект їхньої діяльності у парафії св. Стефана в містечку Золотий Потік (нині Бучацького р-ну Тернопільської обл.) та навколишніх селах у XVIII ст. Увагу зосереджено на виконанні чинів хрещення, шлюбу, поховання, сповіді, а також на відправленні богослужінь. Автор звертає увагу також на практику надання імен під час хрещення.

Ключові слова: домініканці, парафіяльні книги, душпастирство, хрещення, шлюб, поховання, сповідь.

Домініканський орден на українських етнічних землях бере свої початки у XIII ст. У 1612 р. було засновано Руську провінцію ордену[1], яка отримала покровительство св. Яцека Одровонжа.

Утворення Руської провінції домініканського ордену сприяло збільшенню кількості монастирів на територіях, які вона охоплювала. У XVII ст. у межах Львівської архідієцезії було утворено 16 конвентів[2] домініканців [18, s. 304]. Фундаторами більшості нових монастирів виступають польські шляхетські роди. Одним з фундаторів нових монастирів був рід Потоцьких. Брацлавський воєвода Ян Потоцький виступив фундатором монастиря у Латичові. Станіслав «Ревера» Потоцький також виступив ініціатором заснування монастиря в Панівцях [17, s. 418]. Фундатором монастиря св. Стефана ордену домініканців у містечку Золотий Потік був брат Яна Потоцького, брацлавський воєвода Стефан Потоцький.

Стефан Потоцький (1568—1631 рр.) — староста фелінський і кам’янецький, брацлавський воєвода. У 1608 р. він разом з дружиною профінансував будівництво костела отців-домініканців [1, арк. 3 зв]. Однак Анджей Ліпскі, автор біографії Стефана Потоцького, зазначив, що монастир було засновано в 1604 р. [20, s. 175]. Це датування подали також Петро Тадеуш Столярский у своїй статті [23, s. 130] і Томаш Генрик Скшип’єцький у книжці про Золотий Потік [22, s. 206]. Томаш Зауха, посилаючись на Шимона Окольського, пояснив різницю у датуванні тим, що в акті фундації, який було видано в 1608 р., про місце монастиря значиться: «На якому отці зараз будуються і проживають» [24, s. 187]. Юзеф Крентош не зазначив конкретної дати, а подав лише першу загальну згадку про монастир — поч. XVII ст. [18, s. 302]. Найприйнятнішою датою його заснування вважатимемо, все ж, 1608 р., тобто рік видачі фундаційного акту.

На першу половину XVII ст. припадає активний розвиток парафіяльної мережі на теренах Львівської архідієцезії. Нові парафії утворювались двома шля-

[1] Внаслідок Люблінської унії (1569 р.), коли Польща і Литва стали об’єднаною державою — Річчю Посполитою, більшість українських земель (Підляшшя, Волинь, Поділля, Брацлавщина, Київщина) відійшли до Польщі. — *Прим. ред.*

[2] Конвент — назва виборчих органів з особливими законодавчими повноваженнями. — *Прим. ред.*

хами: заснування нових та розподіл старих парафій на менші [18, s. 184]. Тоді виникло близько 42 нових парафій. Загалом станом на 1765 р. у Львівській архідієцезії було 136 парафій.

Часто залучали до парафіяльного душпастирства чернечих орденів. На початку XVII ст. було сім парафій при монастирських костелах, а в першій половині XVIII ст. — уже 18 парафіяльних костелів при монастирях [18, s. 226]. Значна кількість цих парафіяльних костелів була саме при домініканських монастирях.

Костел при монастирі св. Стефана в 1653 р. став парафіяльним [24, s. 189]. У XVIII ст. до парафії належали такі населені пункти: Золотий Потік, Соколів, Скоморохи, Русилів, Сновидів, Костельники, Стінка, Губин, Соколець, Уніж, Возилів, Космерин, Лука. Спершу парафія належала до складу устецько-галицького деканату, а в 1765 р. увійшла до складу новоутвореного бучацького деканату [24,s. 190]. Функції пробоща[3] у парафії св. Стефана виконував пріор[4] монастиря.

У 1772 р. відбувся перший поділ Речі Посполитої, внаслідок якого територія парафії св. Стефана увійшла до складу Австрійської держави. Йосифінська церковна політика внесла зміни у становище чернечих орденів. Через касацію зникла значна кількість чернечих осередків. Ченців вважали непридатними до душпастирської діяльності. Однак скорочення кількості парафіяльного духовенства спричинило те, що влада дала згоду на залучення чернечих орденів до парафіяльної служби [19, s. 167].

Незважаючи на касаційний декрет від 14 квітня 1787 р., декільком монастирям вдалось уникнути закриття, передусім через те, що вони були центрами парафій. Уникли касації монастирі домініканців у Львові, Богородчанах, Чорткові, Єзуполі, Підкамені, Золотому Потоці, Тернополі [19, s. 261].

* * *

Душпастирство є обов'язковим елементом діяльності духовних осіб, спрямованим на виконання культових та духовних потреб віруючих. Якщо монастирський костел є одночасно і парафіяльним, то обов'язки ченців монастиря є відповідними до обов'язків пробоща у капітульному костелі [16, s. 715]. До цих обов'язків належить щоденне відправлення Служби Божої, що включає також співання конвентуальних молитов за фундаторів та усіх доброчинців загалом [16, s. 553]. Також мають відправлятись тихі Служби Божі за нововисвячених єпископів та ін. Пробощем був пріор монастиря. Він повинен відправляти молитву за всіх парафіян, вести парафіяльні книги та робити з них витяги [16, s. 562], уділяти віруючим таїнства (хрещення, євхаристія, священство, сповідь, миропомазання, шлюб, єлеопомазання) [16, s. 592]. Має бути обраний пенітенціарій, який має право сповідати.Однак це право поширюється лише на територію його парафії. На інших парафіях він може сповідати лише своїх парафіян [16, s. 557]. Слід зазначити, що із встановленням австрійської влади у Галичині відбулися зміни й у веденні парафіяльних книг. Тепер книги виглядали як протоколи, в яких у стовпці вписували відповідні дані.

При монастирі св. Стефана діяли два братства. Братства мали на меті поглиблення релігійного життя його членів [18, s. 274]. Центральним пунктом діяльності були релігійні обряди та молитва. Братства утримували свої вівтарі у костелах чи навіть окремі каплиці. Ці організації не були закритими, а їхні члени могли належати до кількох братств одночасно.

Характерним для домініканської душпастирської діяльності був марійний культ. Поширення цього культу відображалось в існуванні братств св. Розарію [21, s. 104]. Перша згадка про таке братство при монастирі св. Стефана датується 1654 р., наступним роком після утворення парафії. З числа монахів обирався промотор братства. Згідно з деканатським актом візитації за 1784 р. братство очолював шістдесятирічний домініканець Фабіан Годовский [2, арк. 2 зв.].

Окрім братства св. Розарію, було ще одне об'єднання при парафіяльному костелі. У 1749 р. Підчаший[5] Лівської землі Мазовецького воєводства Йозеф Ширин заснував братство св. Юди Тадея.

Душпастриська діяльність ченців-домініканців монастиря св. Стефана відображена лише у

[3] Пробощ — настоятель, парох. — *Прим. ред.*

[4] Пріор — у католицькій церкві — настоятель чоловічого монастиря. — *Прим. ред.*

[5] Підчаший — придворна службова особа. — *Прим. ред.*

XVIII ст., що зумовлено наявністю тогочасних метричних книг, а також книг запису богослужінь та книг запису парафіян, що виконали обряд Великодньої сповіді.

Як уже зазначалось, до обов'язків пріора-пробоща належить щоденне відправлення Служби Божої, а також відправлення тихих Служб Божих за парафіян, фундаторів, духовенство.

Протягом 1756—1766 рр. [4] та 1789—1800 рр. [3] відправлялись тихі Служби за фундаторів монастиря Стефана та Марію Потоцьких (28 богослужінь за триместр у 1756—1766 рр. та 25—26 богослужінь за триместр у 1789—1800 рр.). Разом з ними згадувались їхні діти Павло та Йоан, за яких уже з 1789 р. відправлялись окремі Служби (три та одну за триместр відповідно). Відправлялись тихі Служби Божі і за інших осіб, зокрема, за Станіслава і Єву Попіські (чотири за триместр у перший період й одну у другий), Йозефа Ширина (13 Служб у 1756—1766 рр., 12 у 1790 р., з 1791 р. по три тихі Служби; з 1795 р. згадується і його дружина Урсула), Домініка Домбровського (лише 28 служб у другому триместрі 1758 р., 60 — у третьому триместрі 1759 р., 140 богослужінь у першому триместрі 1760 р. (аркуші з даними двох наступних триместрів відсутні); з 1789 р. по три Служби за триместр з перервою в 1795—1797 рр.). Найбільша кількість тихих Служб відправлялась за Миколу Потоцького, найбільшого доброчинця монастиря: вперше виявляємо згадку про нього в 1763 р, коли у другому триместрі за нього відправлялось 10 богослужінь, у 1766 р. — по 192 богослужіння на триместр, а в 1789—1800 рр. — вже по 119 богослужінь за триместр.

Тихі Служби Божі відправлялись також за: благодійників (currentielemosina; кількість богослужінь не була сталою і коливалась від 16 (найменше) в 1799 р. до 217 (найбільше) в 1763 р.; були випадки, коли богослужіння за благодійників не відправлялись зовсім (1758—1759 рр.) або у певному триместрі (наприклад, у першому триместрі 1763 р.)); братів-домініканців у 1789—1800 рр. (чисельність відправлених Служб також не була сталою і коливалась від однієї на триместр до 80); за парафію в 1756—1766 рр. богослужіння відправлялось лише один раз — у третьому триместрі 1765 р. (12 молитов), а вже у 1789—1800 рр. тихі Служби відправлялись щотриместру (від двох до 22, однак переважно шість богослужінь).

В окремі роки відправлялись тихі Служби Божі за хворих (1795 р.), за збіжжя та продовольство (1795—1799 рр.). У 1757 р. одноразово було відправлено дві тихі Служби за архієпископа, в 1800 р. — за померлого в 1799 р. Папу Пія VI та за обрання нового (Пія VII).

* * *

Хрещення — це перше таїнство, яке є основним для всіх громадян [16, s. 8]. Було опрацьовано чотири метричні книги за 1718—1735 рр. [7], 1736—1752 рр. [8], 1753—1773 рр. [9] та 1777—1800 рр. [11]. Соціальне походження охрещених встановлено відповідно до таблиці латинської та польської станової титулатури, що подається у посібнику з генеалогії [13, с. 71—73]. На основі опрацьованих книг можна встановити такі дані:

1. 1718—1735 рр.: охрещено 433 особи, з них 45 міщанського походження, 102 селянського, одну ремісничого, 29 шляхетського. Походження 256 охрещених не встановлено. Також охрещено одного незаконнонародженого (illegitimorum) — у 1728 р.;

2. 1736—1752 рр. (аркуші із записами за 1736—1738 рр. відсутні): охрещено 305 осіб, з них 38 міщанського, 93 селянського, 44 шляхетського походження. У цей період також охрещено двох незаконнонароджених — у 1744 р. та у 1748 р. Не встановлено походження 130 осіб;

3. 1753—1773 рр.: 492 особи охрещено, зокрема 62 особи міщанського походження, 251 із селянських сімей та 79 із шляхетських. У 1755 р. охрещено одну незаконнонароджену дитину. Не встановлено соціальне походження 100 осіб;

4. 1777—1800 рр.: охрещено 853 особи, а саме чотири особи міщанського походження, 158 селянського та 351 ремісничого. Також охрещено 86 представників шляхетських родин. Щодо незаконнонароджених, то в 1787 р. охрещено дві дитини, 1789 р. — одну, 1792 р. — одну, 1794 р. — дві, 1797 р. — одну особу. У зазначений період охрещено сім осіб, яких можна віднести до соціальної групи службовців. Не встановлено соціального походження 247 осіб.

Протягом 77 років було виконано 2083 таїнства хрещення. Охрещено 604 особи селянського походження, 238 — шляхетського походження, 149 — міщанського та 352 особи ремісничого походження, а також 11 незаконнонароджених. Треба зазначити, що із встановленням австрійської влади на передній план виходить рід занять особи, а не її соціальний стан. Цим пояснюється поширення у метричній книзі за 1777—1800 рр. записів, в яких зазначається професія, через що виділено категорію ремісників. Фактично їх можна ототожнювати із соціальним станом «міщан». Зростання кількості охрещених осіб наприкінці XVIII ст. можна пояснити загальним демографічним вибухом у Центрально-Східній Європі, що пов'язано з рядом чинників, серед яких поширення більш ранніх шлюбів та успішна боротьба з епідемічними хворобами.

Цікавими у виконанні чину хрещення є випадки, коли хрестителем була духовна особа, не пов'язана з парафією у Золотому Потоці. У 1771 р. пріор домініканського монастиря у м. Бучачі Йозеф охрестив у с. Переволока дитину, яка належала до золотопотоцької парафії (у метричній книзі є окремий аркуш про це) [9, арк. 22]. У 1773 р. у Золотому Потоці хрестителем виступив вікарій чину св. Василія Великого Мартин Яворський [9, арк. 24 зв]. У 1777 р. та 1781 р. дитину охрестив Стефан Ленгавський, парох с. Стінка [9, арк. 2 зв., арк. 6 зв.]. У1793 р. хрестителем був Михаїл Андрухович, парох с. Стінка [11, арк. 20 зв.]. У 1798 р. чин хрещення здійснив Йоан Помажанський, також парох с. Стінка [11, арк. 27], у 1799 р. — Йоан Потеліцький, парох с. Соколів [11, арк. 28], а також парох вже згадуваного с. Стінка Йоан Шеведжуцький [11, арк. 28]. Села Стінка та Соколів належали до парафії св. Стефана. Можна припустити, що згадані парохи — це греко-католицькі священики, а вчинення ними таїнства хрещення пов'язане з сімейною традицією (один з батьків дитини — греко-католик), або тим, що католицький священик не встигав прибути до зазначеного села вчасно. Детальніше про соціальне походження охрещених див. *Додаток 1*.

Із звершенням таїнства хрещення тісно пов'язана практика надання імені. Ім'я, що надається дитині, має бути християнським. У випадку, якщо батьки проти цього, то до обраного батьками імені додається ім'я якось святого, і два імені записуються до метричної книги. На вибір імені впливали такі чинники [14, с. 207—208]: прив'язання до церковного календаря, сімейна традиція, називання на честь хресного. Слід врахувати і те, що парафіяльний костел належав домініканському ордену, тому можливим було надання імені власне одного з домініканських святих чи блаженних. Подамо порівняльний аналіз практики надання імен у 1718—1735 рр. та 1777—1800 рр. (найдавніша та найновіша метричні книги для XVIII ст.). Таке порівняння також покаже, як вплинуло на надання імен входження земель, на яких знаходилась парафія св. Стефана, до складу Австрійської держави.

У період 1718—1735 рр. найпоширенішими чоловічими іменами були Ян (34 рази), Йозеф (24), Матей (16), Антоній (16), Станіслав (14), Міхал (14), Казимир (13), Мартин (12). Рідше надавались імена Стефан (7), Адельберт (7), Альберт (7; можна також розглядати як форму імені Адельберт), Миколай (7), Томас (6), Якуб (6), Франциск (5), Себастьян (5), Андреас (4). Гіацинт (4). Спорадичними були імена Каетан (1), Георгій (2), Домінік (1), Валентин (3), Пьотр (3), Людовік (1), Фабіан (2), Габріель (1), Єремія (1), Вінцентій (1), Бартоломей (2), Павел (1), Лаврентій (2), Гаспар (2), Григорій (1), Олександр (2), Тадей (1), Блазій (1), Костянтин (2), Лука (2), Симон (1), Адам (1). У 12 випадках охрещений отримав подвійне ім'я. Найпоширенішим першим іменем було Франциск (3) та Ян (3). Один охрещений отримав потрійне ім'я (Лаврентій-Гіацинт-Домінік). Загалом вживалось 40 різних імен.

У 1777—1800 рр. найпоширенішими чоловічими іменем у парафії Золотий Потік було Ян (86). Дуже часто новонароджених називали іменами Міхал (30) та Мартин (25). До поширених додались імена Йозеф (27), Миколай (20), Стефан (20), Адельберт (20), Матіас (18). Рідше надавались імена Якуб (11), Альберт (9), Людовік (6), Вінцентій (7), Станіслав (7), Франциск (13), Томас (9), Домінік (10), Антоній (11), Андреас (6), Казимир (8). Спорадично немовлят чоловічої статі називали такими іменами, як Блазій (2), Себастьян (4), Олександр (2), Бартоломей (5), Пьотр (3), Габріель (2), Кароль (5), Георгій (1), Климент (1),

Гаспар (4), Симон (2), Ігнацій (5), Лаврентій (1), Пантелеймон (1), Онуфрій (1), Карл (1), Деметрій (1), Валентин (2), Бенедикт (1), Фелікс (2), Павел (2), Василій (1), Гіацинт (1), Лев (1), Каетан (1), Інокентій (1), Лука (1), Костянтин (1). У 22 випадках охрещений отримав подвійне ім'я, в одному випадку — потрійне (Фабій-Олександр-Роман). Загальна чисельність чоловічих імен зросла в 1777—1800 рр. до 48 назв.

Наприкінці XVIII ст. зустрічаються нові імена: Кароль, Климент, Ігнацій, Пантелеймон, Онуфрій, Карл, Деметрій, Бенедикт, Фелікс, Василій, Лев, Інокентій. Однак, як засвідчують документи, вони були дуже рідкісними. Водночас тоді вже не зустрічаються такі чоловічі імена, як Фабіан, Єремія, Григорій та Адам — рідкісні і в період 1718—1735 рр.

Щодо жіночих імен, то в 1718—1735 рр. найпоширенішими були Маріанна (43), Катерина (31), Анна (22). Рідше новонароджених дівчаток називали іменами Магдалена (9), Агнета (8), Агата (6), Софія (8), Хелена (6). Спорадично немовлятам жіночої статі надавались такі імена, як Ядвіга (1), Барбара (4), Люція (1), Мартіна (1), Аполонія (1), Анастасія (3), Єва (1), Агнеса (4), Франциска (3), Роза (3), Доротея (1), Христина (1), Елеонора (2), Регіна (2), Сюзанна (1), Тереза (2), Маргарита (2), Петронія (1). У п'ятьох випадках охрещена отримувала подвійне ім'я. Усього вживалось 26 різних жіночих імен.

У 1777—1800 рр. найпоширенішими жіночими іменами і надалі були Маріанна (119), Анна (57) та Катерина (38). Рідковживаними — імена Розалія (12), Софія (17), Агнета (17), Тереза (12), Текля (12), Агнеса (11). Найрідше надавались імена Сабіна (1), Маргарита (1), Домініка (2), Антоніна (3), Агата (2), Бригіта (3), Вікторія (6), Магдалена (5), Барбара (7), Мартина (1), Сюзанна (1), Юліана (1), Аполонія (9), Клара (2), Роза (7), Урсула (1), Хелена (7), Петронелла (1), Соломія (1), Кароліна (2), Франциска (7), Юстина (1), Рудольфіна (1), Антонія (1), Ядвіга (1), Анастасія (2), Єлизавета (2), Кунегунда (1), Моніка (1). У 14 випадках охрещена отримала подвійне ім'я.

Як і у випадку з чоловічими іменами, наприкінці XVIII ст. поширюються нові жіночі імена: Сабіна, Домініка, Антоніна, Розалія, Бригіта, Вікторія, Текля, Юліана, Урсула, Клара, Петронелла, Соломія, Кароліна, Рудольфіна, Юстина, Антонія, Єлизавета, Кунегунда, Моніка. Однак і вони були рідковживаними чи рідкісними зовсім. Тоді вже не називали дівчаток такими рідкісними для 1718—1735 рр. Іменами, як Люція, Єва, Доротея, Христина, Елеонора, Регіна, Петронія.

Щодо охрещених у 1718—1735 рр. осіб шляхетського походження, то вони отримували загальнопоширені імена. Слід також зазначити, що лише у двох випадках охрещені шляхетського походження отримали подвійне ім'я.

У 1777—1800 рр. немовлята шляхетського походження і надалі отримували загальнопоширені імена (найпоширенішими з них відповідно були Ян (17) та Маріанна (12)). У шести випадках охрещена особа шляхетського походження отримала подвійне ім'я.

Водночас наприкінці XVIII ст. деякі рідкісні імена зустрічалися лише серед осіб шляхетського походження: Лев, Бенедикт, Урсула, Юстина, Рудольфіна.

Незаконнонароджені діти, які були охрещені у костелі св. Стефана, отримали загальнопоширені імена.

Щодо цікавих випадків надання імені у XVIII ст., то слід зазначити про надання дитині імені єзуїтського святого Станіслава Костки в 1750 р. у сім'ї Барановських [8, арк. 23 зв.].

Отже, встановлення австрійської влади не вплинуло на загальну традицію надання імен, але саме наприкінці XVIII ст. виникають нові імена, особливо у шляхетському середовищі. Детальніше про частоту вживання імен див. *Додаток 2*.

* * *

Шлюб — одне з таїнств, союз між чоловіком і жінкою, який освячується церквою. Ми опрацьовали книги запису шлюбів за 1735—1752 рр. [8], 1753—1773 рр. [9] та 1777—1800 рр. [11]. У результаті отримали такі дані:

1. 1735—1752 рр.: у парафії костелу св. Стефана було укладено 102 шлюби. Щодо соціально походження сторін укладення шлюбу, то у 25 шлюбах однією зі сторін є представник селянства, у 26 шлюбах — представник шляхетського стану, у 10 шлюбах —представник міщан. Укладено п'ять

шлюбів між овдовілими та 11 шлюбів, де однією із сторін є овдовіла особа. У 40 випадках не вдалось ідентифікувати соціальне походження сторін укладення шлюбу;

2. 1753—1773 рр.: у цей період також укладено 102 шлюби, серед яких у восьми шлюбах однією із сторін є представник селянського стану, у трьох — представник міщанського, у восьми шлюбах — представник шляхетського шлюбу. Укладено п'ять шлюбів між овдовілими та 21 шлюб, де однією із сторін є овдовіла особа. Не ідентифіковано соціальне походження сторін шлюбу у 83 випадках;

3. 1777—1800 рр.: укладено 173 шлюби. У 73 випадках однією із сторін є представник селянства, у 27 шлюбах — представник ремісничого стану, у 18 шлюбах — представник міщан та у 27 шлюбах — представник шляхетського стану. 14 шлюбів укладено між овдовілими. 22 шлюби укладено, коли однією із сторін є овдовіла особа.

Протягом 63 років у парафії костелу св. Стефана отців-домініканців вчинено 377 таїнств шлюбу. У 107 випадках однією із сторін є представник селянства, у 61 випадку — представник шляхетського стану, у 31 випадку —представник міщанства та у 27 випадках — представник ремісників. 24 шлюби укладено між овдовілими, а в 52 випадках однією із сторін є овдовіла особа. Детальніше про соціальне становище сторін шлюбу див. *Додаток 3*.

Було опрацьовано дві книги запису смертей, що разом охоплюють період 1777—1800 рр. [10; 12]. Тоді у парафії костелу св. Стефана було поховано 573 особи. З них 100 осіб селянського походження, 134 — з родин ремісників, 42 — шляхетського походження, 8 міщан. Під 1780 р. міститься єдине серед усіх записів повідомлення про поховання греко-католика [10, арк. 1 зв.]. Під 1788 р. міститься запис про поховання 34-річного домініканця Клемента Ейсимонта, який був ординарієм конвікту [12, арк. 24 зв.]. Загалом, детальніше про соціальне походження похованих за роками див. *Додаток 4*.

Було опрацьована також дві книги запису парафіян, які виконали обряд Великодньої сповіді, що охоплюють період 1774—1802 рр. [5; 6]. Упродовж 1774—1800 рр. напередодні Великодня у парафії щорічно сповідалось від чотирьох до майже дев'яти сотень парафіян. Загальна за всі роки та середня щорічно кількість людей, що сповідались напередодні Великодня у населених пунктах парафії, виглядає так:

1. Золотий Потік — 9405 — 348 осіб;
2. Соколів — 3018 — 112 осіб;
3. Скоморохи — 2292 — 85 осіб;
4. Русилів — 593 — 22 особи;
5. Соколець — 265 — 10 осіб;
6. Губин — 538 — 20 осіб;
7. Костельники — 514 — 19 осіб;
8. Уніж — 427 — 16 осіб;
9. Лука — 546 — 20 осіб;
10. Сновидів — 531 — 20 осіб;
11. Космерин — 1135 — 42 особи;
12. Стінка — 745 — 28 осіб.

Найбільша їх кількість була у Золотому Потоці та Соколові, найменша кількість — у с. Соколець. Лише тричі протягом 27 років відбувалась Великодня сповідь у с. Возилів. Це можна пояснити надзвичайно малою кількістю парафіян (у 1780 р. та 1781 р. тайну сповіді виконали лише по шість людей). Наприкінці XVIII ст. чисельність дітей до семи років, що виконали чин сповіді, зростає. Це взаємопов'язано із зростання кількості укладених шлюбів та із збільшення кількості хрещення дітей в останніх роках XVIII ст.

Душпастирська діяльність домініканців монастиря св. Стефана у Золотому Потоці виражалась у таких формах: відправлення Служби Божої та читання молитов за парафіян, братів та інші; виконання святих таїнств хрещення, шлюбу, сповіді, а також у провадженні покійника в останню путь. Незважаючи на те, що у монастирі св. Стефана ордену домініканців перебувало лише декілька братів-проповідників (у 1780 рр. було лише п'ять монахів: пріор Вінцентій Сєкежинський, Фабіан Годовський, Клемент Ейсимонт, Антоній Рушчиковський, Емерік Рудковський), їм вдавалось виконувати свою душпастирську діяльність у парафії, яка складалася з 13 населених пунктів.

Монастир св. Стефана у містечку Золотий Потік, будучи складовою частиною Руської провінції св. Яцека, своїм основним аспектом діяльності мав саме душпастирську, позаяк був осередком парафії. А це було не надто поширено у практиці Львівської архідієцезії. Тому історія діяльності монастиря і становить зацікавлення для дослідників.

Додаток 1

Чин хрещення (1718—1735 рр.): соціальне походження*
(ЦДІА України, м. Львів. — Ф. 851. — Оп. 1. — Спр. 78)

Рік/ кількість, походження	**1718**	**1719**	**1720**	**1721**	**1722**	**1723**	**1724**	**1725**	**1726**	**1727**	**1728**	**1729**	**1730**	**1731**	**1732**	**1733**	**1734**	**1735**
Славетне (famatum)	2	2	1	2	6	7	2		8	4						1	4	
Селяни			3	3	1	6	15	12	13		14	8	5		8	4	6	4
Ремісники				1														
Шляхетське					3	2	1	2	4	1	4	1	4	1	1	4	1	
Незаконнонароджені					1						1							
CivilPotok													4		1	1		
Загалом	14	26	27	29	34	26	37	23	35	18	28	26	19	17	15	22	24	13

Чин хрещення (1739—1752 рр.): соціальне походження**
(ЦДІА України, м. Львів. — Ф. 851. — Оп. 1. — Спр. 79)

Рік / кількість, походження	**1739**	**1740**	**1741**	**1742**	**1743**	**1744**	**1745**	**1746**	**1747**	**1748**	**1749**	**1750**	**1751**	**1752**
Славетне (famatum)		4	7	2		4	8	2			1	2	3	4
Селяни	29	17	7	3	3	9	10	6	3	1	1	1	2	
Шляхетське	2	3	6		3	3	5	1	3	5	4	4	4	1
Незаконнонароджені						1				1				
CivilPotok											1			
Загалом	32	32	27	5	6	21	29	26	18	28	23	13	34	11

* За 1718 р. дані подані за серпень-грудень.
** Дані за 1736—1738 рр. відсутні; в 1742 р. зазначені дані за два перші місяців 1743 р. наявні дані за серпень-грудень, в 1752 р. — лише за перші три місяці календарного року.

Продовження додатку 1

Чин хрещення (1753—1773 рр.): соціальне походження
(ЦДІА України, м. Львів. — Ф. 851. — Оп. 1. — Спр. 80)

Рік / кількість, походження	1753	1754	1755	1756	1757	1758	1759	1760	1761	1762	1763	1764	1765	1766	1767	1768	1769	1770	1771	1772	1773
Славетне (famatum)	5	6	8	9	10	1	2		1		1	1	1	2	3	4	4	1			3
Селяни	7	11	11	11	11	13	21	14	6	10	5	9	18	14	15	10	15	20	9	11	10
Шляхетське	7	4	3	4	6	7	5	3	2	2	1	4		3	8	4	2	5	3	3	2
Незаконнонароджені			1																		
Загалом	29	24	25	29	27	24	31	23	13	18	17	21	23	24	34	21	24	30	15	24	16

Чин хрещення (1777—1800 рр.): соціальне походження
(ЦДІА України, м. Львів. — Ф. 851. — Оп. 1. — Спр. 83)

Рік / кількість, походження	1777	1778	1779	1780	1781	1782	1783	1784	1785	1786	1787	1788	1789	1790	1791	1792	1793	1794	1795	1796	1797	1798	1799	1800
Славетне			1																					
Селяни	1	2		4				2	6	2	6	6	10	10	10	13	18	15	4	11	12	8	16	2
Ремісники	11	9	1		2	1	1	16	16	12	18	19	20	22	23	17	14	26	15	23	23	20	20	12
Шляхетське	4	5		1	3	4	3	2	3	5	5	5	4	4	8	6	7	3	2		9	1		2
Незаконнонароджені											2		1			1		2						
Службовець									2	1							1			1	1	1		
CivilPotok	2														1									
Загалом	30	34	36	25	39	22	30	33	30	31	32	40	39	40	45	37	43	54	21	36	54	38	45	19

* За 1800 р. дані охоплюють лише січень-червень.

Додаток 2

Надання імен

(ЦДІА України, м. Львів. — Ф. 851. — Оп. 1. — Спр. 78; 83)

Чоловічі імена

№п/п	Ім'я	Кількість (1718—35 рр.)	Кількість (1777—1800 рр.)
1.	Ян	34	86
2	Йозеф	24	27
3	Матей	16	28
4	Антоній	16	11
5	Станіслав	14	7
6	Міхал	14	30
7	Казимир	13	8
8	Мартин	12	25
9	Стефан	7	20
10	Альберт	7	9
11	Адельберт	7	20
12	Миколай	7	20
13	Томас	6	9
14	Якуб	6	11
15	Франциск	5	13
16	Себастьян	5	4
17	Андреас	4	11
18	Гіацинт	4	1
19	Каетан	1	1
20	Георгій	2	1
21	Домінік	1	10
22	Пьотр	3	3
23	Людовік	1	6
24	Фабіан	2	
25	Габріель	1	2
26	Єремія	1	
27	Вінцентій	1	7
28	Бартоломей	2	3
29	Павел	1	2
30	Лаврентій	2	1
31	Гаспар	2	4
32	Григорій	1	
33	Олександр	2	2
34	Тадей	1	20
35	Блазій	1	2
36	Валентин	3	2
37	Костянтин	2	1
38	Симон	1	2
39	Лука	2	1
40	Адам	1	
41	Кароль		5
42	Климент		1
43	Ігнацій		5
44	Пантелеймон		1
45	Онуфрій		1
46	Карл		1
47	Деметрій		1
48	Бенедикт		1
49	Фелікс		2
50	Василій		1
51	Лев		1
52	Інокентій		1

Продовження додатку 2

Жіночі імена

№	**Ім'я**	**Кількість (1718—35 рр.)**	**Кількість (1777—1800 рр.)**
1	Маріанна	43	119
2	Катерина	31	38
3	Анна	22	57
4	Магдалена	9	5
5	Агнета	8	17
6	Агата	6	2
7	Софія	8	17
8	Хелена	6	7
9	Ядвіга	1	1
10	Барбара	1	7
11	Люція	1	
12	Мартіна	1	1
13	Аполонія	1	9
14	Анастасія	3	2
15	Єва	1	
16	Агнеса	4	11
17	Франциска	3	8
18	Роза	2	7
19	Доротея	1	
20	Христина	1	
21	Елеонора	2	
22	Регіна	1	
23	Сюзанна	1	1
24	Тереза	2	12
25	Маргарита	1	1
26	Петронія	1	
27	Сабіна		1
28	Домініка		2
29	Антоніна		3
30	Розалія		12
31	Бригіта		3
32	Вікторія		6
33	Текля		12
34	Юліана		1
35	Клара		2
36	Урсула		1
37	Петронелла		1
38	Соломія		1
39	Кароліна		2
40	Рудольфіна		1
41	Юстина		1
42	Антонія		1
43	Єлизавета		2
44	Кунегунда		1
45	Моніка		1

Додаток 3

Таїнство шлюбу (1735—1752 рр.)

(ЦДІА України, м. Львів. — Ф. 851. — Оп. 1. — Спр. 79)

Рік / соціальний стан, кількість	**1735**	**1736**	**1737**	**1738**	**1739**	**1740**	**1741**	**1742**	**1743**	**1744**	**1745**	**1746**	**1747**	**1748**	**1749**	**1750**	**1751**	**1752**
Селяни	1	3		3		2			2	4	6			1	1	1		1
Славетні						1		1		1	1				1	1	3	1
Шляхтичі		3			3	3	3	2	4		1	3	1			3		
Всього	1	9	2	8	8	7	6	3	6	7	8	8	8	6	2	6	4	3
З них шлюб, однією зі сторін якого є вдівець/вдова		1				1	1			2	1	1		2			1	1
З них шлюб між вдівцями і вдовами		1		2	1								1					
Не ідентифіковано походження		3	2	5	5	1	3					6	7	5			1	1

Таїнство шлюбу (1753—1773 рр.)

(ЦДІА України, м. Львів. — Ф. 851. — Оп. 1. — Спр. 80)

Рік / соціальний стан, кількість	**1753**	**1754**	**1755**	**1756**	**1757**	**1758**	**1759**	**1760**	**1761**	**1762**	**1763**	**1764**	**1765**	**1766**	**1767**	**1768**	**1769**	**1770**	**1771**	**1772**	**1773**
Селяни																	4	3			1
Славетні																1	1		1		
Шляхтичі			1				1		1						1			3	1		
Всього	3	7	9	6	2	6	6	5	3	4	1	8	4	6	3	2	11	7	2	4	3
З них шлюб, однією зі сторін якого є вдівець/вдова		2	2			3		1	1	1		2		1		1	3	3	1		
З них шлюб між вдівцями і вдовами			2									1		1				1			
Не ідентифіковано походження (всього)	3	7	8	6	2	6	5	5	2	4	1	8	4	6	2	1	6	1		4	2

Продовження додатку 3

Таїнство шлюбу (1777—1800 рр.)

(ЦДІА України, м. Львів. — Ф. 851. — Оп. 1. — Спр. 83)

Рік / соціальний стан, кількість	1777	1778	1779	1780	1781	1782	1783	1784	1785	1786	1787	1788	1789	1790	1791	1792	1793	1794	1795	1796	1797	1798	1799	1800
Селяни	4	12	1	3	4	3	5	7	7	4	5	4	4	4	4		1	2					3	1
Ремісники							1							1	2	1	2	3	3	4		1	6	3
Славетні			1	1	2	2	7	2					3											
Шляхтичі	1	3	1	1				2	1	2	3	1		1		3	1	1		2	1	2	1	
Всього	5	15	3	6	6	5	13	11	8	6	8	5	7	6	6	5	5	6	4	11	9	6	13	4
З них шлюб, однією з сторін якого є вдівець/вдова						1	3	1	1	1	1	1	1	1	1		1	2	1	2	2		2	
З них, шлюб між вдівцями і вдовами					1			1		2			1	1	3		1			1			2	1
Не ідентифіковано походження																1	1		1	5	8	3	2	

Додаток № 4

Виконання чину поховання (1777—1800 рр.)

(ЦДІА України, м. Львів. — Ф. 851. — Оп. 1. — Спр. 85)

Рік / соціальний стан померлого	1777	1778	1779	1780	1781	1782	1783	1784	1785	1786	1787	1788	1789	1790	1791	1792	1793	1794	1794	1796	17 97	1798	1799	1800
Всього	19	16	10	27	27	23	18	4	33	6	22	26	8	25	19	48	46	32	28	41	21	31	21	22
Селяни	2	6	1	2	11	1	2					1			6	10	15	6	7	13	3	9	2	3
Ремісники	2	3	2	1	1	2					2	4		11	3	17	10	12	9	13	9	13	11	8
Славетні	1	1	1	1	1	3																		
Шляхта	1	2		7	3	1		1						2	2	4	5		4	3	3	3		1

1. Центральний державний історичний архів України, м. Львів. — Ф. 851 (Римо-католицький домініканський монастир та парафіяльний уряд м. Золотий Потік 1608—1935). — Оп. 1. — Спр. 17. — 7 арк.
2. ЦДІА України, м. Львів. — Ф. 851. — Оп. 1. — Спр. 26. — 3 арк.
3. ЦДІА України, м. Львів. — Ф. 851. — Оп. 1. — Спр. 28. — 90 арк.
4. ЦДІА України, м. Львів. — Ф. 851. — Оп. 1. — Спр. 29. — 84 арк.
5. ЦДІА України, м. Львів. — Ф. 851. — Оп. 1. — Спр. 32. — 46 арк.
6. ЦДІА України, м. Львів. — Ф. 851. — Оп. 1. — Спр. 34. — 632 арк.
7. ЦДІА України, м. Львів. — Ф. 851. — Оп. 1. — Спр. 78. — 18 арк.
8. ЦДІА України, м. Львів. — Ф. 851. — Оп. 1. — Спр. 79. — 39 арк.
9. ЦДІА України, м. Львів. — Ф. 851. — Оп. 1. — Спр. 80. — 34 арк.
10. ЦДІА України, м. Львів. — Ф. 851. — Оп. 1. — Спр. 82. — 28 арк.
11. ЦДІА України, м. Львів. — Ф. 851. — Оп. 1. — Спр. 83. — 40 арк.
12. ЦДІА України, м. Львів. — Ф. 851. — Оп. 1. — Спр. 85. — 44 арк.
13. *Войтович Л.* Спеціальні історичні дисципліни / Леонтій Войтович, Олександр Целуйко. — Львів, 2008. — Зош. 2: Генеалогія. — 118 с.
14. *Єзерська І.* Чоловічі та жіночі імена за метриками хрещень кафедрального костелу у Львові (XVII ст.) / Ірина Єзерська // Український історичний журнал. — 2010 — № 2. — С. 202—214.
15. *Bączkowicz F.* Prawokanoniczne: podręcznik dla duchowieństwa / Franciszek Bączkowicz. — Opole : Wydawnictwo diecezjalne Św. Krzyża, 1957. — T. 1. — 784 s.
16. *Bączkowicz F.* Prawo kanoniczne: podręcznik dla duchowieństwa / Franciszek Bączkowicz. — Opole : Wydawnictwo diecezjalne Św. Krzyża, 1957. — T. 2. — 659 s.
17. *Blaschke K.* Rzut treflowy w architekturze dominikanów w Polsce — przegląd problematyki / Kinga Blaschke // Dominikanie na ziemach polskich w epoce nowożytnej. — Kraków, 2009. — S. 393—425.
18. *Krętosz J.* Organizacja archidiecezji Lwowskiej obrządku łacinskiego od XV w. do 1772 roku / Józef Krętosz. — Lublin, 1986. — 366 s.
19. *Krętosz J.* Archidiecezja lwowska obrząbku łacińskiego w okresie józefinizmu: 1772—1815 / Józef Krętosz. — Katowice, 1996. — 365 s.
20. *Lipski A.* Potocki Stefan / Andrzej Lipski // Polski Słownik Biograficzny. — Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk ; Łódź : Wyd-wo PAN, 1984. — T. XXVIII. — Zesz. 1. — S. 173—176.
21. *Miławicki M.* Miejsce religijności ludowej w pracy duszpasterskiej dominikanów w Polsce północnowschodniej w okresie staropolskim / Marek Miławicki // Parafia rzymskokatolicka w Choroszczy 550 lat. Księga Jubileuszowa. — Białystok, 2009. — S. 101—121.
22. *Skrzypecki T. H.* Potok Złoty. Na tle historii polskich kresów południowo-wschodnich / Tomasz Henryk Skrzypecki. — Opole : Solpress, 2010. — 256 s.
23. *Stolarski P.T.* «Mocny fundament»: kobiety jakpatronki zakonu dominikańskiego na ziemiach polskich i ruskich w latach 1594—1646 / Piotr Tadeusz Stolarski // Dominikanie na ziemach polskich w epoce nowożytnej. — Kraków, 2009. — S. 125—136.
24. *Zaucha T.* Kościół parafialny P. W. Narodzenia Nayśw. Panny Marii i św. Szczepana Pierwszego Męcznika w Potoku Złotym / Tomasz Zaucha // Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. — Kraków, 2010. — T. 18. — Cz. 1: Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa Ruskiego. — S. 185—302.

Nazariy Loshtyn

PASTORAL CARE OF THE MONKS OF THE MONASTERY OF ST. STEPHEN IN THE TOWN OF ZOLOTYI POTIK IN THE XVIII CENTURY

Based on archival sources, this article has brought an outline of pastoral care by Dominican monks as a principal aspect of their activity in the parish of St. Stephyn, the town of Zolotyi Potik (now Buchach region, Ternopil obl.) and surrounding villages during the XVIII century. Attention has been paid to the service of such sacraments as baptisms, marriages, burials, confessions and public worships. The author has also attracted the readers' attention to the practice of giving names in the course of baptism.

Keywords: Dominicans, parishbooks, pastoral care, baptism, marriage, burial, confession.

Назарий Лоштын

ПАСТЫРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МОНАХОВ МОНАСТЫРЯ СВ. СТЕФАНА В ГОРОДКЕ ЗОЛОТОЙ ПОТОК В XVIII ст.

В статье на основании архивных материалов рассматривается пастырство монахов-доминиканцев как основной аспект их деятельности в приходе св. Стефана в городке Золотой Поток (ныне Бучачского р-на Тернопольской обл.) и окрестных селах в XVIII в. Внимание сосредоточено на выполнении чинов крещения, брака, погребения, исповеди, а также отправке богослужений. Автор обращает внимание также на практику наречения при крещении.

Ключевые слова: доминиканцы, приходские книги, пастырство, крещение, брак, погребение, исповедь.



Андрій ЗЮБРОВСЬКИЙ

ТРАДИЦІЙНІ ВІРУВАННЯ, ПРИКМЕТИ, ПРИПИСИ, ЗАБОРОНИ, ОБМЕЖЕННЯ ТА УЯВЛЕННЯ, ПОВ'ЯЗАНІ ІЗ ХЛІБОПЕЧЕННЯМ УКРАЇНЦІВ ПІВДЕННО-ЗАХІДНОГО ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНОГО РЕГІОНУ

кінця XIX—XXI століття

Аналізуються реалістичні та ритуально-світоглядні вимоги, обмеження та приписи, які стосуються жінки-господині як основного виконавця процесу хлібопечення в традиційній українській родині. Автор доходить висновку, що вони покликані, передовсім, для забезпечення випікання хліба, придатного до вжитку як з реальної, так і з ритуальної точки зору, шляхом обмеження, нівелювання чи регламентації можливого негативного впливу з боку жінки-хлібопекарки. З іншого боку, комплекс вказаних приписів оберігав господиню від надмірних перевантажень, які могли бути спричинені роботою з випіканням хліба, та могли негативно вплинути на її здоров'я. Крім того, розглядаються випадки заміни основного виконавця акту хлібопечення: їх види, причини та сприйняття у народній свідомості.

Ключові слова: випікання хліба, жінка-господиня, хтонічні істоти, нечиста жінка, вагітність, замішування тіста, пікна діжа, первісток, чоловік.

В традиційній українській культурі хлібопечення належало до сфери жіночих занять (чоловіки вважали таке виконання небезпечним для себе [25, с. 208; 30, с. 156]). Отже, жінка-господиня визначається як основний (часто — єдиний) виконавець процесу хлібопечення в селянській родині.

Не зважаючи на те, що окремим параметрам традиційного українського хлібопечення увага дослідників приділялась (часовим параметрам, наприклад [23, с. 368—380]), характеристики основного виконавця акту випікання хліба залишаються поки що поза увагою вчених. Зокрема дослідженню ролі жінки у господарській діяльності (в тому числі і стосовно приготування їжі) присвячена етнологічна література [8, с. 49; 30, с. 153—167]. Проте праць, присвячених виключно аналізу становища жінки як головного хлібопекаря родини немає (за винятком робіт, присвячених обрядовому печиву, весільному короваєві, зокрема, у них детально описуються вимоги до коровайниць — жінок, що вимішували та випікали коровай [10, с. 49; 24, с. 781; 41, с. 60—62]).

Завдання нашої розвідка — до певної міри заповнити лакуну у знаннях стосовно реалістичних та ритуально-світоглядних вимог до жінки-господині як основного виконавця процесу *щоденного* хлібопечення.

На нашу думку, детальнішого дослідження заслуговує територія Західного (південно-західного) етнографічного регіону, який включає низку історико-етнографічних районів і підрайонів: Волинь, Поділля, Опілля, Покуття, Гуцульщина, Бойківщина, Лемківщина, Закарпаття, Буковина [29, с. 185; 34, с. 64—85], — оскільки принаймні половина з них залишається поза сферою зацікавлень вчених-етнологів. Для порівняння і доповнення ми використали матеріал і з інших регіонів України та сусідніх слов'янських держав (Польщі, Росії, Білорусії).

Випікання хліба, як уже вказували, було виключно жіночим заняттям. При чому робота ця була досить важкою, що відбилось навіть у прислів'ях: «Коли жінка пече хліб, то мало не сказиться» [61, s. 215], «Жінка, коли пере і хліб пече, то мало не сказиться» [50, s. 351].

Л. Артюх пише, що «хліб готувала, як правило, у родині головна господиня» [8, с. 49]. На Волині хліб пекла «сама стара хазяйка» [1, арк. 112], «пекла мати, поки вже не змогла, а потім вже за-

мінювали» [24, с. 780], «*якшо баба вже не здужає, то донька, а як ні, то ше й молоду учили*» [4, арк. 187], а на Бойківщині — «*старша ґаздиня*» [2, арк. 3]. Матері, як правило, привчали доньок пекти хліб з 15—16 років. Це було пов'язано із їх раннім заміжжям [1, арк. 32]. Навчати ж певних етапів хлібопечення дітей (дівчат) матері починали із дитинства (7—8 років: «*як вже підросліки файні: в четвертий хоть клас ходе, в третій*» [4, арк. 186]), змушуючи виконувати посильну роботу: виробляти боханці, притрушувати борошном хлібну лопату тощо [2, арк. 3; 4, арк. 48]. Зокрема, на Волині інформатори повідомляють: «*Саме більше кажуть місити. Мене заставляли місити: «Міси діжку». Замісила. — «Пробуй, чи добре», — кажуть. Кажуть: «Бери виробляй». Виробляли. То вже така більша була. Десь мама мали піти, я вже пекла сама хліб*» [1, арк. 70]. «*Я знаю, ми були менші, а треба до колгоспу скореньку: мама хліб пече і лопатою саджати. Ну, вже шось там подивитися, шоб загнітився — мама ше має другу роботу, а до нас каже: «Скоренько візьміт ножа, і діжку кругом обчисть!». Ну, та й нам показувала, і ми вже те тісто возьмем, і вже на купку, на купку. І вже накрити ту діжку, шоб було вже посля на гущу його. То ми вже коло того — вже дітей заставляла*» [4, арк. 315]. Іноді роль дітей обмежувалася спостереженням: «*В печі ше палиться, тому моя мама зробе підпалків (їдного або два) — батько з поля приїде снідати, шо було шо. На сковородку той підпалок, і поставлять мене: «Вартуй, шоб не згорів*» [4, арк. 125].

Часто із приходом у дім невістки цю роботу тимчасово або постійно доручали їй (чи розподіляли обов'язки — підхід був індивідуальним) [1, арк. 20, 32]. Іноді, все ж, перевагу надавали досвіду головної господині (свекрухи) [4, арк. 120]. Зауважимо, що, наприклад, у латишів є приказка стосовно цього: «Чоловікова мати жива — запах хліба ходить по хаті» [60, s. 200]. Зазначимо також, що, на думку О. Кісь, розподіл робіт між жінками у межах однієї сім'ї (свекрухою та невістками, матір'ю та старшими доньками) значно зменшував трудове навантаження на господиню [30, с. 158]. Написане, на нашу думку, повністю стосується і процесу хлібопечення.

Вміння добре випікати хліб було своєрідним маркером, що визначав ступінь досвідченості та вмілості господині. Таке мистецтво набирало виключно позитивних рис у народній свідомості. «Із випіканням хліба поєднувались господарські знання, і зневажали ту господиню, котра не вміла добре його спекти: оскільки думали, у чийому домі хороший хліб, у тому хороша господиня» [43, с. 239—240], — писав щодо східних слов'ян А. Терещенко. Стосовно цього на Слобожанщині говорили: «Заноздрюватий (пухкий, пористий. — *А. З.*) хліб, значить — хороший, значить — і господиня хороша» [38, с. 163], а на Волині: «*Це вже мистецтво кожної господині. В одної господині був кислий хліб, в другої був солоний, в третьої був ніякий, а в четвертої їсиш — і як об'їдєніє*» [4, арк. 86].

Жінка чи дівчина, що не уміла пекти хліб, викликала осуд та висміювання у народній свідомості. Причому засуджувалась не тільки (і не стільки) сама *невміла* хлібопекарка, як і її мати, за те, що не навчила доньку випікати хліб: «*Значить, взяв богач тоже богачку дівчину. Та й пішла вона за невістку, а вдома ж нічого не вміла: не вчили, бо була єдиначка. Значить — всьо, прийшли. А тая свекруха тамка, ну, шоб шось вдома зробила, спекла: на тяжке в поле не брали на роботу. Треба хліба. А вона хоче їхати до мами в гості, щоб шось мамі завести. Добре! Значить, свекруха каже: «Во, мука є, — принесла, — розчиниш і тамка шо є замісиш і спечеш, і ви поїдете завтра туда до батьків в гості». Вона взяла розчинила в тих нецьках, замісила. Приніс дров чоловік, запалила і з нецьками всадила до печі. То я Вам переказую, колись і нам переказували. Ну, і шо: пікся зверха, засмалився, а ту всьо обгорів, нецьки обгоріли. Та й каже чоловік до неї: «Слухай, ти, може, вже витягай. Бо, — каже, — може, вже печений?» Ну, а він вже так обгорів тамка. Та й вони витягли вже. А, видно, мама добре синові наказала, як ту шо. Та й взяли витягнули: печений — не печений? Значить, вшкрабали файно, завинули у хустину, і на фіру, і вези! Їдут. Приїхали. Та й привозе мамі той подарок. Та й вона те дивиться, та й мовчит. До зятя ніц не буде казати. Та й каже: «Знімай, та й бери неси». А вона собі увібралася в білу сукєнку, взяла під пахву, та й приходе до хати. А*

мати дивиться, аж очі падают, серце чуть не в ямі: «Шо ж ти то?! Хто ж то пік?!». «То я, мамо, пекла». «Ну, а як так?! Та ж ти шо не бачила, як я пекла? В чім ти пекла?» «У нецьках». Вона розказує так. Та й мати подивилася, та потім думає: «Ну, кого буду сварити, зятя чи тих батьків, як я її не навчила» [5, арк. 6].

Зазначимо, що у сферу суто жіночих занять крім випікання хліба часто входило і виготовлення борошна на жорнах [47, с. 173].

В українців побутували певні приписи, що стосувалися основного виконавця процесу виготовлення хліба.

Отже, ритуально-фізіологічні заборони, що стосуються жінок, які печуть хліб, вимагають від них «чистоти», що наближається до ритуальної, засвідчуючи обрядовий, культовий характер побутового акту випікання хліба [40, с. 20].

Зазначимо, наприклад, що у росіян серед найтяжчих гріхів жінками на сповіді зазначались і такі: «невмитими руками хліб брала, без молитви його розчиняла і в піч саджала» [40, с. 20]. За уявленнями поліщуків теж заборонялося торкатися хліба, будучи невмитим [56, s. 14]. Зазначимо, що миттю рук перед вживанням їжі у традиційній культурі надавалось настільки велике значення, що навіть за відсутності води необхідним вважалось хоча б потерти їх снігом, землею, травою чи, принаймні, дмухнути на них [27, с. 256].

Необхідним для жінки-господині, що випікала хліб, вважалось дотримання різноманітних приписів, що регламентували часові параметри процесу хлібопечення. Нехтування ними, за народними повір'ями, могло спричинити, по-перше, випікання непридатного до вжитку печива (вважалось, що під час цвітіння злакових хліб не вдається [23, с. 369—370]); по-друге, погіршення здоров'я самої жінки-господині, що пекла хліб (за уявленнями українців, жінці, котра пече хліб у свято, неділю чи п'ятницю, може покрутити пальці на руках або вона може згодом хворіти на тяжкі головні болі [23, с. 370, 373, 374]); по-третє, нехтування приписами могло спричинити негаразди як сім'ї порушниці, так і селу загалом (як кара за порушення табу на випік хліба могла бути посуха; міг осліпнути хтось із членів родини порушниці, хто вживав «неправильний хліб», міг осліпнути; могли постраждати діти порушниці [23, с. 370—371, 372—373]). Отже, дотримання приписів, що регламентували часові характеристики випікання хліба, мали, з одного боку, вберегти саму господиню (її родину, село загалом) від можливого негативного впливу від виконання робіт у «негативний» час, а з другого — забезпечити випікання печива, придатного до вжитку як з реальної (вберегти від марнування продукту), так і з ритуальної точки зору. Зазначимо, що у традиційній культурі сформувалось негативне ставлення до тих жінок, які нехтували окресленими приписами: «*Тілько люди соблюдали свято, і закон якийсь був, то в п'ятницю не пекли. То вже дехто каже: «Ай! Вона може і в п'ятницю пекти хліб!». То вже жінки говорять: «А її шо свято? Вона, — каже, — і п'ятниця навіть хліб пече!*» [4, арк. 226—226].

На Волинському Поліссі дівчатам заборонялося вбивати вужів — в майбутньому їм не буде вдаватися хліб [31, с. 146]. З аналогічних міркувань жінкам на Забужжі не можна ні вбивати, ні брати у руки мишей та жаб [53, s. 217]. Вбивати гризунів заборонялось і господиням на Волині — не вдаватиметься хліб [51, s. 149].

Такі приписи, очевидно, мають наступну основу:

Жіночі руки можуть набувати ритуальної нечистоти через контакт з хтонічними істотами (жаба, змія, миша) чи мертвечиною (як антитеза символіки життя і росту).

Вказані істоти могли бути носіями різноманітних інфекцій (як живі, так і мертві), які, за відсутності медичних препаратів — антибіотиків, могли спричиняти фатальні наслідки.

Змії, жаби та миші у східнослов'янській культурній традиції стійко уявлялися антагоністами сонця, оскільки вони пов'язані, по-перше, із підземним мороком (він є антагоністом сонця, як джерела світла), а, по-друге, із земною та небесною вологою [20, с. 283, 284, 289]. Зв'язок змій (а жаби та миші в традиційній культурі пов'язуються разом із зміями єдиним концептом «гади» [20, с. 403]) з водою встановлюється через:

а) локус перебування змій у народних оповіданнях — водойми (джерела, болота, річки). В українців Закарпаття відомі оповідання про могутнього літаючого змія «шаркана», що стереже воду і не дає її людям [20, с. 289];

б) українці ототожнюють райдугу (смок, цмок, цмук) із змієм, що п'є воду з водойм, звідки вона потім проливається дощем (Волинь, Бойківщина) [20, с. 290; 28, с. 111; 32, с. 6];

в) змія має стосунок до так званого «запирання вод» [19, с. 335], тобто до посухи. Так, українці Закарпаття вбачають причину посухи у тому, що змія закрила джерело, внаслідок чого не може йти дощ [20, с. 290]. Непрямий стосунок до вказаних уявлень має повір'я буковинських гуцулів, за яким поява на небі веселки — до припинення дощу, оскільки «вона й воду випиває з ріки» [28, с. 111]. А оскільки веселка асоціювалась із змієм, то й виходить, що він випивав усю воду з річки, закриваючи її в собі, тому і переставав іти дощ.

Очевидно, такі мотиви спричинились до витворення повір'я про те, що вбивство змії спричиняє дощ [20, с. 290] (під час посухи, зокрема, цих істот вбивали навмисне — для викликання дощу [21, с. 73]). Звідси стає зрозумілою заборона жінкам вбивати «гадів». За уявленнями, смерть цих істот була причиною опадів, надмірна кількість яких спричиняла, особливо на пізньому етапі дозрівання збіжжя та жнив, псування зернового хліба. Злакові, яких не встигали зібрати через опади, вилягали, мокріли та проростали просто на полі (зерно у колосі пускало паростки), іноді навіть вже зібране, у снопах та скиртах: «*Або ше може не вдаватися хліб, як збоже поросле. В півкопи клали, та й, може, приросла*» [4, арк. 227]. Із борошна, зробленого з такого зерна, за твердженнями інформаторів, зокрема з Волині, хліб не виходив: «*Такий був хліб часом, то то, певне, в колгоспі, як получали зерно, а зерно то було де пророщене, то був нікудишній. Спечеш хліб, і шкуринка відстає, а всередині лепцюх*» [4, арк. 117]; «*А ше було, знаєте, як така во слота була, як отепер (коб де ше хоть далі не йшов, шоб жнива ше пройшли), шо поросла пшениця на пні, були такі паростки тії. Ну, потім ніхто ні хліба не спік, ні пирога. Як він стоїть два дні кисне, три — і тепіро ту воду сціджують, і тепіро рощиняли хліб чи пироги місили. І то не мона було додати нічо. І то так: такі хороші нарухаються в печі, загнітяться, і от вийме з печі — і зробиться пляцок — клей*» [4, арк. 214]; «*Якшо трапляється пророще збіжжя, то тоже буде недобра мука*» [4, арк. 257]; «*Як от дощі, а воно на пні поросте, то хліб не получиться: рідне, рідкий робиться. А як файне зерно — то файне*» [4, арк. 289]; «*Порощене жито було. То з нього не мона спекти. Бо він гарно так: і замісиш його, і висходить тобі гарно. А сади в піч — тоже гарно виросте. А як виймаєш з печі, кладеш: він раз — і верх донизу впав. А всередині тісто таке, шо мона коники ліпити з нього. То воно не йде, бо воно солодке, бо воно порощене, то воно не йшло на хліб цього*» [3, арк. 106].

4. Змії, миші, жаби розглядались у народній культурі як своєрідні посередники між світом живих і світом мертвих, оскільки зимування змій у землі, риття мишами нір розглядалось як тимчасове перебування на «тому» світі [20, с. 286]. Вплив «гадів» на метеорологічні явища (дощ, наприклад) аналогічний функціям, котрі приписують померлим [44, с. 106]. Звідси, очевидно, сприйняття змії, миші як уособлення душі покійного предка [20, с. 286, 403, 405]. Зазначимо, що в традиційному українському хлібопеченні надзвичайно частими є апеляції до тих чи інших категорій душ предків. Зокрема, навіть піч (її осердя) уявлялась місцеперебуванням душ покійників чи демонологічних персонажів, що зближувались з ними [39, с. 312, 335]: «А коли людина помре, то Пан Бог видає наказ, щоб людська душа сиділа на черені (де хліб печут) рік і шість тижнів, а як покута закінчиться, то аж тоді іде на тамтой світ» [49, s. 96]. Тому, очевидно, вбивство змії чи миші розглядалось як акція неповаги до покійних предків, які, в свою чергу, «відмовлялись» допомагати у хлібопеченні — тому і не вдавався хліб.

Вважалось, що хліб не може пекти «нечиста» жінка. Такою, в традиційній українській культурі, вона була:

1) під час менструації [7, арк. 241];

2) після статевого акту з чоловіком. Випечений нею хліб не вдасться [40, с. 20] (підгорить, як вважалось, наприклад, у росіян [9, с. 101]).

У момент регул жінці заборонялось приймати участь у різних видах господарської діяльності. Чи не найсуворішим було табу на участь господині під час місячних у процесах, спрямованих на ферментацію продуктів харчування (замішування тіста, випікання хліба, заквашування огірків, капусти, засолю-

вання сала тощо [7, с. 243—244; 57, s. 390]). На Волині таку заборону вмотивовували тим, що все, до чого б така жінка не торкнулась, — неодмінно зіпсується [12, с. 129]. Аналогічний припис поширений також у Білорусії, Словаччині, Польщі [40, с. 20]. Комплекс уявлень про нечистоту жінки під час менструації, очевидно, пов'язаний із острахом менструальної крові. В Стародавній Греції, наприклад, вважалось, що собака, яка її злиже, неодмінно сказиться. З цим також пов'язана заборона жінкам в такий період переступати через будь-які господарські засоби [36, с. 15].

Очевидно, що заборона жінці під час менструації брати участь у господарських роботах виникла на основі народних гігієнічних уявлень. Зважаючи на те, що український традиційний жіночий костюм не включав такого елементу як нижня білизна [13, с. 152] (зауважимо, до речі, що її носіння до певної міри засуджувалось народною свідомістю аж до кінця 40-х рр. XX ст. — дівчина чи жінка, яка її носила, подекуди вважалась хворою [33, с. 50]), то під час виконання рухливих господарських робіт (замішування тіста, шинкування капусти) реальним було забруднення менструальними виділеннями як засобів виробництва, так і продуктів роботи (тіста у пікній діжі, наприклад).

Можливо, тому перевага під час випікання хліба надавалась, як виконавцю, старшій господині, яка могла бути вже й нефертильного віку, і розглядалась як істота фізіологічно стабільна (аніж жінка фертильна), наділяючись ознаками ритуальної чистоти.

Цілий ряд приписів стосовно випікання хліба стосується вагітної жінки:

а) на Здолбунівщині (пн. Волинь) вагітним заборонялось випікати хліб взагалі [3, арк. 80];

б) на Сокальщині (Волинь) вагітній жінці під час вироблення хліба не можна приплескувати його рукою, бо її дитина мала б прирослий язик [59, s. 254]. Така прикмета ґрунтується, очевидно, на засадах імітативної магії (рука, що імітувала язик, могла прилипати до хліба = прилипання = приростання язика). З іншого боку, прирослий у дитини язик був відхиленням від норми. Тому, можливо, увага тут закцентовується саме на ненормальності такої дії: по-перше, можливо, не заохочувалась участь вагітної жінки у процесі виготовлення та випікання хліба (це тяжка робота, яка могла привести до втрати плоду), а, по-друге, можливо, мається на увазі те, що неправильною (неприродною) дією було саме *приплескування* боханця, що, очевидно, якимось чином мало спричинити випікання *неправильного* (нестандартного за формою, недостатньо високого) хліба, аналогічно, як неприродним, *неправильним*, є приростання язика у дитини;

а) на Катеринославщині тяжкі пологи передрікає жінці випікання хліба виключно з чистого житнього борошна — слід було б його змішати ще з якимось [40, с. 20]. А. Страхов пов'язує використання змішаного борошна як варіант панспермії, застосування якої в обрядах повинно забезпечити плодючість [40, с. 20].

Ритуально нечистою вважалась жінка після пологів. Такою вона залишалась, за церковними канонами, протягом 40 днів, після котрих в церкві читають над нею спеціальні очисні молитви. На Рівненщині побутує заборона на випікання хліба жінкою протягом 12 днів з моменту пологів (вважають, що «стоїть гріб відкритий; не мати, так дитина помре» [40, с. 20—21]). Загальнослов'янським є табу на замішування породіллею тіста до очищення [46, с. 399].

Ці заборони могли виникнути у зв'язку з тим, що випікання (замішування тіста) хліба було важкою роботою, яка могла сильно зашкодити ослабленому пологами організмові жінки.

Можливим також є виникнення цих приписів на основі уявлень про ритуальне «повне» та «порожнє» (бінарна опозиція «повний — порожній») [37, с. 145, 146]: жінка після пологів ставала «порожньою», а, отже, «негативною», «бідною» — несумісною з символікою хліба, одним словом. Припис виник через острах передачі антисимволіки «повноти» хлібові та можливі негативні наслідки його випікання.

Серед знарядь праці, призначених для виготовлення хліба, центральне місце посідала пікна діжка. Пов'язана зі сферою жіночих занять, вона осмислювалась як атрибут жінки і наділялась рисами одухотвореної істоти жіночої статі [11, с. 504; 14, с. 158; 16, с. 698; 25, с. 203; 35, с. 191; 45, с. 45, 46, 47]. За українськими повір'ями чоловікам заборонялось контактувати з цим бондарним виробом: «Якщо хлопець заглядатиме у пікну діжу,

то не будуть рости борода і вуса» [14, с. 158; 45, с. 47], — (таких парубків, висміюючи, називали «євтухами», очевидно, від турецького «євнух» — кастрат). Будь-які зміни стану діжі неодмінно мали спричинити наслідки для її володарки: тріск діжі провіщає смерть когось із сім'ї, а обруч, що тріснув на ній, — смерть господині (Полтавщина, Волинь) [35, с. 191; 45, с. 47; 53, s. 200]: «*Ну, таке я чула, шо кажуть, як тріснув обруч, то і як і вагітна жінка вдома, то може получитися аборт. Може дитина шось случитися. Як тріснув обруч і може якийсь бути случай*» [4, арк. 113]; «*Казали, часом, недобре. Ну, якась причина може бути в хазяйстві*» [4, арк. 184]; «*Ну, який тріснe, то недобре було: то шось у сім'ї буде недобре*» [3, арк. 27].

Виникнення такого повір'я могло спричинитись наступними уявленнями:

1. Діжа забезпечує заквашування тіста і збільшення його об'єму, що символічно осмислюється як прояв специфічно притаманної їй якості [45, с. 45], а також як зародження нового життя і ріст достатку (жіноче лоно вважалося пікною діжею, повною тіста, яка періодично наповнюється і порожніє [26, с. 415]). Відповідно, у випадку, коли тріскав обруч на пікній діжі, відбувалося дострокове, несвоєчасне *народження* тіста. Процес заквашування у такому випадку не був завершений, з такого тіста не виходив хліб. Тобто, процес був перерваний: він мав *початок*, але не мав позитивного *закінчення*, що вкрай негативно сприймалось у народній культурі. Таке явище могло асоціативно уявлятись як своєрідна аналогія викидня у жінки.

2. До того ж, випадки, коли тріскав обруч на діжі, був досить рідкісним: «*Мені не було такого на віку, шоб вона тріслa*» [3, арк. 40], «*Ну, то він як тріскає — він вже старий. Але, обично, на діжках пікних не тріскали, бо через то, шо ми їх сохраняли: і мили, і витирали, і натирали, і шоб вони не ржавіли. То ми глядiли*» [3, арк. 96]. Очевидно, тому така ситуація вважалась такою «небезпечною» власне через свою *неприродність*, як неприродним вважався викидень у вагітної жінки, смерть господині чи збитки у господарстві.

1. Стосовно збитків у господарстві, які провіщало руйнування обручів на діжі, то, маємо зазначити, причин виникнення вказаного повір'я є декілька:

а) Пікна діжа була досить вартісним домашнім начинням. Навіть якщо на ній тріскав обруч, то «*другого набивали; ну, то добре чи недобре, але обруча брали, бо діжка то дорога була*» [4, арк. 259]. Її берегли та доглядали, тому руйнування цього бондарного виробу вже розцінювалось як збитки у господарстві. Тому жінку, яка неохайно ставилась до пікної діжі, засуджували та висміювали: «*Як колись, то казали. Пекла жінка хліб. Пекла, пекла і ту діжку не мила й не мила, й не мила. Ну, колись тільки обшкрябували, ну, ше обмиє часом, а потім того тіста положе, покине. Ну, і маленька така стала хлібина. Ну, а колись до кого ходили? До попа! Йдуть до попа: «Шо то зробити, шо діжка така стала?» А піп каже: «Діжа, діжа, треба віхтя і ножа!» Шо її треба вимити і вишкребати*» [4, арк. 74—75], «*Боже, спасі такого! Ну, шоб зацвила діжка — то вже не господиня, як зацвила діжка*» [4, арк. 113], «*Приходять два хлопці. І каже їден до другого: «Іван!» — «Шо?» — «Ти бачиш ту діжку?» — «Бачу!», а той каже: «Можеш сказати, чи воно з дерева, чи воно з сталі?». А хазяйка почула: «Нє, хлопці, — каже, — як прийшла замуж сюди, то ше бручі було видно. А як вона захлюпалася, то ж і бручів не видно!» То вона така була хазяйка, шо вона ту діжку так довела, шо воно й бручів не видно*» [4, арк. 132—133], «*Поцвіте вона. То вже треба її не глядіти. Розсохнеться, розлетиться. То то вже дідовки* (жебрачки. — *А. З.*) *треба, шоб вона не глядiла*» [4, арк. 143], «*Діжку все глядіти: тре й вишкрабати, тре й ополоснути. А то вона, певно шо, як не глядить, то й мохом заросте*» [3, арк. 28].

б) Інформатори стверджують, що обручі на діжі, та й сама діжа, часто руйнувалась, розсихаючись, як від недогляду та неправильної експлуатації, так і від того, що нею тривалий час не користувались: «*Ну, то чекайте: якшо вона стояла без діла вже, то обруч міг зісунутися і вона розсихалася*» [4, арк. 204], «*Вони, знаєте, якшо діжчина розісохлась, то ті обручі лопають, бо вони вже легенькі*» [3, арк. 73]. Тривалу перерву у випіканні хліба могло спричинити досить багато факторів, які можна розподілити на дві групи: або не було кому пекти (тобто, помирала головна господиня, чи була важко хворою), або не було сировини (тоб-

то був голод, який однозначно асоціюється у народній свідомості із бідністю, смертю тощо). Таким чином ми можемо зробити висновок про те, що, очевидно, повір'я про те, що тріскання обручів та розпад пікної діжі призводять до смерті господині чи негараздів у господарстві, виникли на основі того, що розвал вказаного бондарного виробу був наслідком окреслених негараздів у господарстві. Логічно припустити, що початково розпад діжі був більше ознакою економічних чи життєвих негараздів у сім'ї. Потім, зважаючи на наведені нами аргументи, очевидно, із супутньої ознаки господарських проблем, у народній уяві розвал діжі перетворився у їх провісника.

За певних обставин хліб міг випікати чоловік (у тому числі в статусі голови сім'ї чи родини). Власне випадки такої девіації гендерних ролей можна розподілити у декілька груп:

• чоловік міг ставати основним виконавцем процесу хлібопечення у випадку хвороби, смерті чи тимчасової, проте тривалої відсутності жінки-господині, яка виконувала у конкретно взятій сім'ї (родині) таку роль і за відсутності адекватної їй заміни із числа жінок сім'ї (родини). Зокрема, стосовно цього інформатори з Волині стверджують: «*Ну, то шо ж... мій батько хліб пік, як мати слаба була. В мене мати померла, мені було десять років, то батько хліб пік (місив, пік). Батько місив, місив — хліб пік. Як матір лежала слаба. Потім померла матір, то батько пік хліб*» [4, арк. 164]. Такі ситуації сприймались у традиційному суспільстві як припустимі, без осуду (якщо не схвально, то, як мінімум, нейтрально) [30, с. 156];

• під час проживання поза домом, на значних відстанях від нього (на відхожих промислах) чоловіки змушені були випікати хлібні вироби власноруч. Зокрема, такі дані подає К. Мошинський (на Поліссі, перебуваючи на віддалених островах, пекли коржі на розпеченому глиняному току) [55, s. 262]; Т. Гонтар та М. Мушинка (лісоруби та вуглярі південної Лемківщини пекли прісні вироби на розпеченій кам'яній плиті просто у лісі) [17, с. 351]; Д. Еварницький (Яворницький) (козаки у бурдюгах — тимчасове житло, різновид зимівника — пекли хліб у печах-кам'янках) [48, с. 17]; М. Зубрицький (чоловік пік собі прісну «углянку» просто під млином) [22, с. 2]. Вказані моменти сприймались народною культурою загалом схвально;

• чоловік іноді особисто випікав печиво, що використовувалось у оказіональній обрядовості. Так, на Бойківщині ґазда власноруч випікав із ярого жита прісні калачики, які використовував під час ритуальної перевірки місця, обраного для зведення житла [39, с. 106]: «*А то ся робить пробу. Треба ярого жита, і треба змолоти в лівий бік. Потому свяченом водом замісити. Є такі прутики, з того, з лози, з верби, шо за рік виросте. Треба ті чотири прутики зламати. То-то штири калачики поставити на вугла штири. То як підлоги зав'язанні. Зав'язав підлоги, вечір поставив, а рано ся подивив. Якшо не чисте, то там єдно або два буде рушене. Його не буде, його з'їдять. Бо мерці ходять лише по свому пляцу*» [6, арк. 50]. Народна оцінка таких явищ неоднозначна, оскільки вказані звичаї належали до інтимної, не громадської сфери, і на загал не демонструвались;

• іноді виконавцем процесу випікання хліба стає син-первісток. Приготований ним хліб (від рубки дров до виймання з печі), за уявленнями, захищав від граду, пожеж, нападів птаства на посіви [26, с. 416; 53, s. 206; 58, s. 157]. Першу дитину, як і останню, наділяють надприродними здібностями: лікувати людей, впливати на погоду, бачити відьом [15, с. 358; 18, с. 170; 26, с. 416]. В. Войтович пов'язує уявлення про первістка як втілення надприродної сили тотемічного походження [15, с. 358]. Він також вважає, що у предків був звичай приносити первістка в жертву. Причину такої акції К. Мошинський вбачає в уявленнях про виняткову роль усього першородного, внаслідок чого воно мало належати Богові [15, с. 358]. Можливо, своєрідну жертву-замінник виконував хліб, якого первісток випікав. Хліб цей, очевидно, теж мав бути першим (всадженим у піч або вийнятим звідти). Для того, щоб такий засіб подіяв, наприклад, при пожежі, слід було його вкинути безпосередньо у вогонь [53, s. 206], тобто, на нашу думку, принести у жертву. Такі уявлення базуються, очевидно, на принципах контактної або імітативно-замісної магії, за якими хліб набував тих самих ексклюзивних характеристик, що і людина-первісток. До походження таких повір'їв дотичними, очевидно, є також уявлення про «життя і страждання хліба», за яким хліб вважався

живою істотою [31, с. 128—129; 42, с. 271; 52, s. 171—173], що, на нашу думку, додатково підкреслює слушність наших міркувань.

Зауважимо також, що допомога чоловіка жінці часом була зумовлена особистісно, тобто залежно від вдачі чоловіка та стилю стосунків подружжя [30, с. 156]. Найчастіше ж участь чоловіка-господаря у випікання хліба обмежувалась підготовчими роботами, наприклад, випалюванням печі: «*Напалити в печі — то хлопи є, палять в печі. В мене от ше через дві хаті, то вона* (сусідка. — *А. З.*) *казала, шо на пироги чи на хліб, шо «Коля (чоловік. — А. З.) напалює піч»* [4, арк. 164].

Наведений матеріал спонукає до певних висновків.

1. В українській традиційній культурі була значна кількість фізіологічних та ритуально-світоглядних вимог до жінки-господині — основного виконавця акції хлібопечення у селянській родині.

2. Вимоги фізіологічного характеру засновані на гігієнічних уявленнях українців. Вони виключають можливість забруднення продуктів харчування (хліба в т. ч.) та їх псування через заборону господарської діяльності, пов'язаної з виготовленням їжі жінкою у період менструації, після статевого акту з чоловіком чи після пологів. Зважаючи на високу семіотичну вагу (сакралізацію) процесу хлібопечення (хліба в т. ч.), вимоги стосовно фізіологічної чистоти жінки ритуалізуються. Таким чином, за уявленнями українців, хліб не могла випікати не лише фізіологічно (з точки зору народних гігієнічних уявлень) нечиста жінка (у період регул, наприклад), а й ритуально «нечиста», коли статус нечистот їй надавався внаслідок контакту із «нечистими» (миша, наприклад) істотами чи мертвечиною.

3. Група приписів, що забороняла чи обмежувала випікання хліба вагітними жінками чи породіллями, спрямована, очевидно, на те, щоб вберегти їх ослаблений організм від надмірних фізичних перевантажень, що могли спричинити фатальні наслідки для здоров'я жінки.

4. На жінок, що випікали хліб, накладались певні обмеження у повсякденному житті: їм було заборонено вбивати змій, жаб, мишей; слід було дотримуватись приписів стосовно часових параметрів випікання хліба. Такі поведінкові стереотипи були спрямовані, в першу чергу, на забезпечення випікання вдалого (їстівного) та ритуально «чистого» хліба. Більшість з них базується на традиційних зоологічних, темпоральних та світоглядних уявленнях українців.

5. Основним атрибутом жінки як хлібопекаря була пікна діжа. Семантичний зв'язок господині і діжі відобразився у комплексі повір'їв про те, що руйнування діжі неодмінно спричиняє смерть її власниці чи значні негаразди у хазяйстві. Такі уявлення виникли, очевидно, на основі того, що негативні зміни в стані вказаного бондарного виробу були реальними ознаками негараздів у родинному господарстві.

6. Іноді, найчастіше в екстремальних чи екстраординарних ситуаціях, головним хлібопекарем родини міг ставати чоловік. Таке заняття чоловіка не засуджувалось лише тоді, коли воно дійсно носило вимушений характер або відбувалось з ритуальною метою, що ще раз підтверджує чітку ґендерну прив'язку акту хлібопечення до жінки-господині.

1. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Спр.: Польові етнографічні матеріали до теми «Хліб в традиційній культурі українців», зафіксовані Зюбровським Андрієм Вікторовичем 2—5 червня 2010 р. у Шумському р-ні Тернопільської обл. — 133 арк.
2. Архів ІН НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Спр.: Польові етнографічні матеріали до теми «Хліб в традиційній культурі українців», зафіксовані Зюбровським Андрієм Вікторовичем 27—29 червня 2010 р. у Турківському р-ні Львівської обл. — 73 арк.
3. Архів ІН НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Спр.: Польові етнографічні матеріали до теми «Хліб в традиційній культурі українців», зафіксовані Зюбровським Андрієм Вікторовичем 27—29 серпня 2010 р. у Здолбунівському р-ні Рівненської обл. — 137 арк.
4. Архів ЛНУ ім. І. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр.: Польові етнографічні матеріали до теми «Хліб в традиційній культурі українців», зафіксовані Зюбровським Андрієм Вікторовичем 7—19 липня 2010 р. у Горохівському р-ні Волинської обл. — 336 арк.
5. Архів ЛНУ ім. І. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр.: Польові етнографічні матеріали до теми «Хліб в традиційній культурі українців», зафіксовані Зюбровським Андрієм Вікторовичем 7—13 липня 2011 р. у Бродівському та Радехівському р-нах Львівської обл. — 17 арк.
6. Архів ЛНУ ім. І. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр.: Польові етнографічні матеріали до теми «Будівельна обрядовість», зафіксовані Зюбровським Андрієм Вікторовичем 7—21 липня 2005 року у Старосамбірському р-ні Львівської обл. — 58 арк.

7. *Агапкина Т.А.* Месячные / Т.А. Агапкина // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — М., 2004. — Т. 3: К (Круг) — П (Перепелка). — С. 241—245.
8. *Артюх Л.Ф.* Українська народна кулінарія / Лідія Артюх. — К. : Наукова думка, 1977. — 152 с.
9. *Балова В.А.* Очерки Пошехонья. Вѣрованія / В.А. Балова // Этнографическое обозрѣніе. — М., 1901. — № 4. — С. 81—134.
10. *Борисенко В.К.* Весільні звичаї та обряди на Україні: історико-етнографічне дослідження / В.К. Борисенко. — К. : Наукова думка, 1988. — 189 с.
11. *Боцяновскій В.Ѳ.* Заговоры противъ болѣзней, разныя повѣрья и примѣты. (Село Писки Житомирскаго уѣзда) / В.Ѣ. Боцяновскій // Живая старина. Періодіческое изданіе отдѣленія Императорскаго русскаго географическаго общества. — Спб., 1895. — Вып. 3—4. — С. 499—504.
12. *Бѣньковский Ив.* Народный взгляд на «нечистую женщину» / Ив. Бѣньковский // Кіевская Старина. — К., 1899. — Т. 65. — С. 128—131.
13. *Вовк Хв.* Етнографічні особливості українського народу / Хведір Вовк // Студії з української етнографії та антропології. — К. : Мистецтво, 1995. — С. 39—218.
14. *Войтович В.* Діжа / Валерій Войтович // Українська міфологія. — К. : Либідь, 2005. — С. 157—158.
15. *Войтович В.* Первак / Валерій Войтович // Українська міфологія. — К. : Либідь, 2005. — С. 358.
16. *Г-овѣ М.* Полѣ неодушевленныхѣ предметовѣ / М. Г-вѣ // Кіевская Старина. — К., 1884. — № 4. — С. 698.
17. *Гонтар Т.* Харчування лемків / Т. Гонтар, М. Мушинка // Лемківщина: історико-етнографічне дослідження : у 2-х т. — Т. 1: Матеріальна культура. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1998. — С. 347—359.
18. *Грушевська К.* Кілька завважень про засоби жіночої господарчої магії у зв'язку з найстаршими формами жіночого господарства / Катерина Грушевська // Фольклористичні зошити. — Луцьк : Інститут культурної антропології, 2009. — Вип. 12. — С. 163—203.
19. *Гура А.В.* Змея / А.В. Гура // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — М., 1999. — Т. 2: Д (Давать — брать) — К (Крошки). — С. 333—338.
20. *Гура А.В.* Символика животных в славянской народной традиции / А.В. Гура. — М. : Индрик, 1997. — 912 с.
21. *Гура А.В.* Смерть животных / А.В. Гура // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого.— М. : Международные отношения, 2012. — Т. 5: С (Сказка) — Я (Ящерица). — С. 71—74.
22. *Зубрицький М.* «Тісні роки». Причинки до історії Галичини 1846—1861 рр. / Михайло Зубрицький // Записки НТШ. — Львів, 1898. — Т. 26. — С. 1—8.
23. *Зюбровський А.* Встановлення часових параметрів традиційного українського хлібопечення / Андрій Зюбровський // Україна в етнокультурному вимірі століть. Збірник наукових праць / відповід. редактор П.М. Чернега. — Вип. 2. — К. : Національний педагогічний університет ім. М.П. Драгоманова, 2012. — С. 368—380.
24. *Зюбровський А.* Традиційна основа випікання хліба на Рівненщині (за матеріалами польових досліджень Гощанького та Острозького районів Рівненської обл. у липні 2009 року) / Андрій Зюбровський // Народознавчі зошити. — Львів, 2010. — № 5—6. — С. 776—783.
25. *Кабакова Г.И.* Женщина / Г.И. Кабакова // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — М., 1999. — Т. 2: Д (Давать — брать) — К (Крошки). — С. 205—208.
26. *Кабакова Г.И.* Ребенок первый, ребенок последний / Г.И. Кабакова // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И Толстого. — М., 2009. — Т. 4: П (Переправа через воду). — С (Сито). — С. 415—416.
27. *Кабакова Г.И.* Тело: Рука / Г.И. Кабакова // Славянские древности : Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — М. : Международные отношения, 2012. — Т. 5: С (Сказка) — Я (Ящерица). — С. 254—258.
28. *Кайндль Р.Ф.* Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази / Раймунд Кайндль ; пер. з нім. (за вид. 1894 р.) З.Ф. Пенюк ; післямова О.М. Масана. — Чернівці : Молодий буковинець, 2000. — 208 с. ; іл.
29. *Кирчів Р.* Етнографічне районування України / Роман Кирчів // Мала енциклопедія українського народознавства / за редакцією чл.-кор. НАН України, д-ра. іст. наук, проф. С. Павлюка. — Львів. : Ін-т народознавства НАН України, 2007. — С. 184—186.
30. *Кісь О.* Жінка в традиційній українській культурі (друга половина XIX — початок XX ст.) / Оксана Кісь. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. — 271 с.
31. *Кондратович О.П.* Народний календар Волинського Полісся від свята до свята / Олександра Кондратович. — Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2009. — 200 с.
32. *Кравченко В.* Звичаї в селі Забрідді та по деяких інших, недалеких від цього села місцевостях Житомирського повіту на Волині. Етнографічні матеріали зібрані Кравченком Васильом / Василь Кравченко. — Житомір : Робітник, 1920. — 160 с.
33. *Куриляк С.* Моє село (Тур'є Буського району на Львівщині) / Степан Куриляк ; наукова апробація і «Вступне слово» Р. Кирчіва ; упорядк., підготовка

текстів і примітки В. Дяківа. — Львів, 2010. — 144 с.
34. *Макарчук С.А.* Історико-етнографічні райони України: навч. посібн. / С.А. Макарчук. — Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2012. — 352 с. ; іл.
35. *Милорадович В.П.* Житье-бытье лубенского крестьянина / В.П. Милорадович // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / упоряд., прим. та біогр. нариси А.П. Пономарьова, Т.В. Косміної, О.О. Боряк ; вст. ст. А.П. Пономарьова ; іл. В.І. Гордієнка. — К. : Либідь, 1991. — С. 170—341.
36. *Плотникова А.А.* Переступать, перешагивать / А.А. Плотникова // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти томах / под общей ред. Н.И. Толстого. — М., 2009. — Т. 4: П (Переправа через воду). — С (Сито). — С. 13—16.
37. *Плотникова А.А.* Полный-Пустой / А.А. Плотникова // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — М., 2009. — Т. 4: П (Переправа через воду) — С (Сито). — С. 145—147.
38. Пословицы, поговорки, крылаттыя слова, примѣты и повѣрья, собранныя вѣ слободѣ Сагунахѣ, Острогожскаго уѣзда Воронежской губ. // Живая старина. Періодическое изданіе отдѣленія Императорскаго русскаго географическаго общества. — Спб., 1905. — Вып. 1—2. — С. 141—180.
39. *Сілецький Р.* Традиційна будівельна обрядовість українців / Роман Сілецький. — Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2011. — 428 с.
40. *Страхов А.Б.* Культ хлеба у восточных славян. Опыт этнолингвистического исследования / Александр Страхов. — Мюнхен, 1991. — 246 с.
41. *Сумцов Н.Ѳ.* Хлѣб вѣ обрядахѣ и пѣсняхѣ / Николай Сумцов. — Харьковѣ : Типография Зильберберга, 1885. — 137 с.
42. *Сумцовѣ Н.Ф.* Этнографическій очеркѣ / Николай Сумцов // Природа и население Слободской Украйны. Харьковская губерния (репринтное издание). — Х. : САГА, 2007. — 346 с.
43. *Терещенко А.* Бытѣ русскаго народа / А. Терещенко. — Ч. 1: І. Народность; II. Жилища; III. Домоводство; IV. Нарядѣ; V. Образ жизни; VI. Музыка. — Спб. : Вѣ типографіи Министерства внутреннихѣ дѣлѣ, 1848. — 507 с.
44. *Толстая С.М.* Дождь / С.М. Толстая // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — М., 1999. — Т. 2: Д (Давать — брать) — К (Крошки). — С. 106—111.
45. *Топорков А.Л.* Дежа / А.Л. Топорков // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — М., 1999. — Т. 2: Д (Давать — брать) — К (Крошки). — С. 45—49.
46. *Чистов К.В.* Семейные обряды и обрядовый фольклор / К.В. Чистов // Этнография восточных славян: Очерки традиционной культуры / главный редактор акад. Бромлей Ю.В. — М. : Наука, 1987. — С. 396—416.
47. *Шухевич В.О.* Гуцульщина. Перша і друга частини / Володимир Шухевич ; репринтне видання. — Верховина : Гуцульщина, 1997. — 352 с.
48. *Эварницкій Д.И.* Запорожье вѣ остаткахѣ старины и преданіяхѣ народа. Часть II / Д.И. Эварницкій. — Спб., 1888. — С. 257.
49. *Dąbrowska S.* Jak sobie lud wyobraża istoty swiata nadprzyrodnego / S. Dąbrowska // Wisła. Miesięcznik geograficzno-etnograficzny. — Warszawa, 1903. — T. 17. — Z. 1. — S. 94—97.
50. *Gloger Z.* Przysłowia ludu z okolic Tykocina / Z. Gloger // Wisła. Miesięcznik geograficzno-etnograficzny. — Warszawa, 1896. — T. 10. — Z. 2. — S. 349—351.
51. *Gustawicz B.* Podania, przesądy i nazwy ludowe w dziedzinie przyrody / B. Gustawicz // Zbiór wiadomości do antropologii krajowéj. — Kraków, 1881. — T. 5. — S. 102—186.
52. *Kolberg O.* Pokucie. Obraz etnograficzny / Oskar Kolberg. — Kraków : Nakładem autora w drukarni Uniwersytety Jagiellońskiego, 1889. — T. 4. — 328 s.
53. *Kopernicki I.* Przyczynek do etnografii ludu ruskiego na Wołyniu z materyjałow zebranych przez P. Zofiję Rokossowską we wsi Jurkowszczyźnie / Izydor Kopernicki // Zbiór wiadomości do antropologii krajowéj. — Kraków, 1887. — T. 11. — S. 130—228.
54. *Kubiak I.* Chleb w tradycji ludowej / Irena Kubiak, Krzsztof Kubiak. — Warszawa, 1981. — 231 s.
55. *Moszyński K.* Kultura ludowa słowian / Kazimierz Moszyński. — Kraków, 1929. — Część I: Kultura materjalna. — 710 s.
56. *Pietkiewicz Cz.* Higjena w życiu poleszuków / Cz. Pietkiewicz // Lud. — 1931. — T. 30. — S. 14—35.
57. *R. T.* Przyczynek do przesądów o babie i innych / R. T // Wisła. Miesięcznik geograficzno-etnograficzny. — Warszawa, 1890. — T. 4. — Z. 2. — S. 389—390.
58. *Rokossowska Z.* Chleb. Jego znaczenie w przesądach, lecznictwie i codziennym życiu, zebrane na Wołyniu, we wsi Jurkowszczyźnie pow. Zwiahelskim / Zofija Rokossowska // Wisła. Miesięcznik geograficzno-etnograficzny. — Warszawa, 1899. — T. 13. — Z. 1. — S. 153—158.
59. *Sokalski B.* Powiat Sokalski pod względem etnograficznym, historycznym i ekonomicznym / Bronislaw Sokalski. — Lwów : Z drukarni ludowej pod zarz. St. Baglego, 1899. — 496 s.
60. *Ulanowska S.* Łotysze Inflant Polskich, a w szczególności z gminy Wielońskiej powiatu Rzeżyckiego. Obraz etnograficzny. Cz. II / S. Ulanowska // Zbiór wiadomości do antropologii krajowéj. — Kraków, 1892. — T. 16. — S. 104—218.

61. *Zawiliński K.* Przysłowia/ K. Zawiliński // Wisła. Miesięcznik geograficzno-etnograficzny. — Warszawa, 1889. — T. 3. — Z. 1. — S. 212—217.

Andrii Zyubrovsky

ON TRADITIONAL BELIEFS, SIGNS, PRESCRIPTIONS, INTERDICTIONS, RESTRICTIONS AND CONCEPTS RELATED WITH THE MASTER-LADY AS A CHIEF BACKER OF EVERYDAY BREAD IN UKRAINIANS OF SOUTH-ESTERN ETHNOGRAPHIC REGION DURING THE LATE XIX TO XXI CC.

The paper has dealt with some realistic and ritual-worldview requests concerning the figure of master-lady as a main bread-backer in the traditional Ukrainian family. Author has launched his conclusion that mentioned requests were loaded with task to guarantee the backing of quality bread good enough for eating and suitable in ritual needs by means of limiting the possible negative influence of woman energies. On another hand, the complex of requests had to save the bread-backing women from the exhaustion caused the hard work on backing. In addition the author has considered some various ways for replacement of the bread-backing woman.

Keywords: bread backing, master-lady, the chthonic creatures, unclean woman, pregnancy, dough making, dough trough, man.

Андрий Зюбровский

ТРАДИЦИОННЫЕ ВЕРОВАНИЯ, ПРИМЕТЫ, ПРЕДПИСАНИЯ, ЗАПРЕТЫ, ОГРАНИЧЕНИЯ И ПРЕДСТАВЛЕНИЯ, СВЯЗАННЫЕ С ЖЕНЩИНОЙ-ХОЗЯЙКОЙ — ОСНОВНЫМ ИСПОЛНИТЕЛЕМ ПРОЦЕССА ЕЖЕДНЕВНОГО ХЛЕБОПЕЧЕНИЯ У УКРАИНЦЕВ ЮГО-ЗАПАДНОГО ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО РЕГИОНА в кон. XIX—XXI ст.

Данная статья посвящена анализу естественных и ритуально-мировоззренческих требований, ограничений и предписаний, относящихся к женщине-хозяйке как к основному исполнителю процесса хлебопечения в традиционной украинской семье. Автор приходит к заключению о том, что эти требования имели целью, прежде всего, обеспечение выпекания хлеба, приемлемого как с потребительской, так и ритуальной точек зрения; необходимое качество хлеба достигалось, в частности путем ограничения, нивелирования или регламентации возможного отрицательного влияния со стороны занятой этой работой женщины. С другой стороны, комплекс указанных предписаний оберегал хозяйку от чрезмерных нагрузок, которые могли возникать как следствие работы по выпечке хлеба, и негативно влиять на состояние ее здоровья.

Ключевые слова: выпекание хлеба, женщина-хозяйка, хтонические существа, нечистая женщина, беременность, замешивание теста, хлебная дежа, первенец, мужчина.



Олена НИКОРАК

СВОЄРІДНІСТЬ ДЕКОРУ УЗОРНОТКАНИХ ЗАПАСОК ЖИДАЧІВЩИНИ

У статті розглянуті художні особливості декору тканих запасок наддністрянських сіл Жидачівського району Львівщини. Виявлені основні схеми композицій, мотиви, колорит, засоби та прийоми художньої виразності, властиві виробам цього ареалу ткацтва.

Ключові слова: узорне ткацтво, запаска, декор, композиція, мотив, художня виразність.

Ансамбль традиційного жіночого вбрання Жидачівського р-ну Львівської обл. характерний яскравою мистецькою своєрідністю. Це оригінальне, самобутнє і достатньо багате явище в українському традиційному декоративно-прикладному мистецтві. Більшість полотняних компонентів одягу — лляна сорочка, спідниця і запаска були узорнотканими.

Особливої уваги дослідників заслуговують вишукані в мистецькому сенсі запаски цього визначного осередку, які відзначаються доцільністю вибору художніх прийомів та багатством виражальних засобів. Вони білі (сіруваті), лляні, зшиті з двох видовжених по вертикалі пілок[1]. Місце їхнього стику традиційно оздоблене кольоровою мережкою і вишивкою. Основні взористі поперечносмугасті площини традиційно зосереджені переважно на поділку запаски, хоча багатші в мистецькому сенсі вироби, особливо святкового призначення, містили поперечно, — чи поздовжньо-смугастий декор і по всьому полотнищу.

Незважаючи на вишуканість і різноманітність художньо-естетичних особливостей означених виробів, вони досі не отримали належного мистецтвознавчого аналізу. Стисла характеристика комплексу традиційного вбрання Жидачівщини, що супроводжується фотоілюстрацією, міститься в праці О. Косміної [36, с. 48—49].

Знайомство з існуючими творами, які зберігають в колекціях музеїв України, зокрема в Музеї етнографії та художнього промислу НАН України та Музею народної архітектури та побуту у Львові, засвідчують сформовану традицію декору запасок цього осередку і спонукають до їхнього вивчення та аналізу мистецької своєрідності.

Взористоткані запаски Жидачівщини — багате джерело творчої інтерпретації для сучасних художників, особливо модельєрів, дизайнерів одягу, народних майстрів, викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів.

Спроба проаналізувати характерні особливості декору: виявити найбільш поширені мотиви орнаменту, основні схеми композиції, своєрідність кольорової гами, структури і фактури домотканих запасок Жидачівщини здійснюється в цій статті вперше.

---

[1] Довжиною 70—80 см, кожна з яких сягала від 60 до 66 см ширини. Вверху полотнище запаски зібране в дрібні складки і пришите до вузького пояса, яким прив'язують її до стану поверх сорочки та спідниці.



Запаска (фрагмент), льон, бавовна; полотняне, перебірне ткання, вишивка, мережка, с. Чертіж, Жидачівського р-ну Львівської обл., поч. XX ст. МЕХП ЕП-804026



Запаска (фрагмент), льон, бавовна; полотняне, саржеве, перебірне ткання, вишивка, мережка, с. Чертіж, Жидачівського р-ну Львівської обл., поч. XX ст. МЕХП ЕП-78007

Залучені до аналізу твори, типові для наддністрянських сіл *Чертіж, Зарічне, Володимирці, Подорожнє та Сулятичі*, дають змогу виокремити **декілька типів композицій**.

Перший тип — характерний розташуванням тридільної взористої групи смуг (шириною 6—9 см) лише в нижній частині запаски, а основне її полотнище — однотонне, біле. Центральна, найширша смуга орнаменту утворена позмінним чергуванням по горизонталі домінуючих хрещатих фігур та шести- чи восьмипелюсткових розет або ромбів, завершених зовні гачкуватими відростками. Завдяки техніці перебору форма окреслених мотивів чорного кольору чітко виділяється на контрастному білому фоні полотняного переплетення [1; 2].

Зовні (зверху і знизу) вони обрамлені дрібноузорними «поверхницями» у вигляді гладкотканих чорних або червоних стрічок (репсового ткання), між якими поперемінно укладені мініатюрні ромбики (іноді розетки) й перехрестя, або «павучки». Вони доповнюють і підтримують найважливішу взористу смугу, творять разом з ними гармонійно цілісну композицію. Поверхниці, на відміну від центральної чорної смуги орнаменту, інколи були не лише чорні, але й червоного або темносинього кольорів, що сприяло пожвавленню сприйняття всієї орнаментальної площини — «забору» [12; 13]. Білі проміжки фону додавали чіткості окреслення форм основних мотивів і підпорядкованих їм елементів. Іноді для підсилення звучання домінуючого взору по центру вводили декілька червоних (або темносиніх) горизонтальних прокидок піткання. Запаски, в яких переважав пурпуровий «забір», традиційно акцентовані чорними стрічками [3; 4]. Техніка перебору давала змогу увиразнювати окремі фрагменти, які рельєфно виступають над поверхнею білого тла мотивів розет і перехресть, та акцентувати основну смугу орнаменту.

Для декору святкових, «шлюбних» (з перетиком) запасок характерні зазвичай активніші сполуки, при яких основною виступала пурпуровочервона або вишнева барва (відомо, що такі запаски на Жидачівщині ткав Семко Височан) [14]. Незначне вкраплення чорного кольору підкреслювало окремі елементи форм головних та підпорядкованих мотивів, своєрідність їх ритміки в межах усієї взористої площини [15; 16; 17]. Для плавнішого переходу до нейтрального білого фону основного полотнища запаски вище забору часом розташовували ще три вузенькі червоні стрічки, обрамлені обабіч чорними зубчиками, створеними перетиком. Іноді в «заборових» смугах (витканих перебором) застосовували й техніку вишивки хрестиком. Найчастіше — це поодинокі вкраплення чорного кольору, яким заповнювали вільні проміжки між мотивами [16]. Інколи вишиті компоненти акцентували центр мотиву або доповнювали окремі

його елементи. Укладені з певним інтервалом поряд, по горизонталі, вони творили також штрихпунктирну лінію, яка відмежовувала основну взористу смугу від «поверхниць». Часом такими чорними мініатюрними хрестиками увиразнювали також «поверхниці», або нижній дрібноузорний край — поділок запаски. Деколи його завершували також вишитою стрічкою, що імітувала тканий «павучковий» орнамент, який обрамляв основну заборову площину [6]. Просвіти контрастного білого тла між усіма складовими орнаменту додають свіжості й легкості сприйняття всієї композиції.

Чіткість «забору» в запасках цього, як і інших типів, посилювали тим, що іноді центральну найширшу смугу орнаменту або вузькі його поверхниці виділяли яскравішим (яснішим) червоним кольором, тоді як інші — безузорні пасочки «розводи» та дрібновзористі «поверхниці» були темновишневі чи пурпурові [5].

Вагомим компонентом оздоблення запасок є вертикальна лінія стику двох її пілок мереживним швом у вигляді суцільної чорної або червоної, чи значно виразнішої в художньому сенсі «перекладуваної»[2] мережки [3; 4; 5; 6; 16]. Останню творили окремі чорні та червоні вертикальні стовпчики (довжина кожного сягала від 2—2,5 до 3 см, а ширина від 1,2 до 1,7 см) мережки, які позмінно повторювалися вздовж виробу (лінії з'єднання двох полотнищ). Обабіч вони обрамлені вузькими поодинокими стрічками чорного та червоного (пурпурового чи вишневого) кольорів, виконаних обметувальним швом. Вони дещо збагачували й увиразнювали загальне оздоблення запасок цього типу.

Суттєвим доповненням до охарактеризованого горизонтального декору запасок є вужчі від тканого «забору» смуги вертикально розташованого стилізованорослинного орнаменту, виконані технікою вишивки «хрестиком» (загальна ширина обидвох взористих стрічок становить 7—9 см). Ці вибагливі за формою галузки з листям, пуп'янками та квітами, симетрично укладені обабіч мереживного «перекладуваного» червоно-чорного шва. Вони значно активніші й за кольоровими сполуками. Крім основних червоної та чорної барв, окремі елементи провідних та підпорядкованих їм мотивів заповнені синім, голубим та рожевим





Запаска та її фрагмент, льон, бавовна; полотняне, перебірне ткання, вишивка, мережка, с. Чертіж, Жидачівського р-ну Львівської обл., поч. XX ст. МЕХП ЕП-80427



Запаска (фрагмент), льон, бавовна; полотняне, перебірне ткання, мережка, с. Чертіж, Жидачівського р-ну Львівської обл., поч. XX ст. МЕХП ЕП-78006

(іноді зеленим і жовтим) кольорами [16; 4; 1; 5]. Вони збагачували композицію мажорною настроєвістю.

Нижній кінець запаски «поділок» викінчували також групою вузеньких узорнотканих «півпавучкових»

[2] Її виготовляли гачком.



Запаска (фрагмент), льон, бавовна; полотняне, перебірне ткання, мережка, с. Чертіж, Жидачівського р-ну Львівської обл., поч. ХХ ст. МЕХП ЕП-77784

Височан Семко. Запаска «шлюбна з перетиком» (фрагмент) полотняне, саржеве, перебірне ткання, вишивка, мережка, с. Чертіж, Жидачівського р-ну Львівської обл., поч. ХХ ст. МНАПЛ АП- 7019





Запаска та її фрагмент, льон, бавовна; полотняне, репсове, перебірне ткання, мережка, с. Зарічне, Жидачівського р-ну Львівської обл., поч. ХХ ст. МЕХП ЕП-80428

або «павучкових», а також вишитих стрічок (у вигляді зиґзаґа чи кривульки), виконаних «хрестиком». Край виробу завершений декоративним рубцем — червоною або чорною «обміткою». Усі складові композиції запасок органічно поєднані й узгоджені між собою, завдяки чому формували гармонійну цільність і довершеність оздоблення виробів.

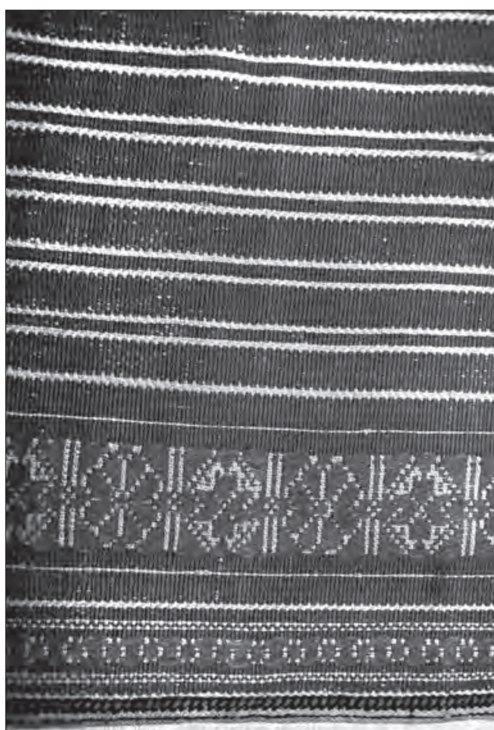
Другий тип композицій запасок Жидачівського осередку характерний тим, що крім схожих основних орнаментальних смуг, зосереджених на поділку, все центральне полотнище виробу з певним інтервалом теж заповнене червоними горизонтальними вузенькими безузорними стрічками. Як і в охарактеризованих уже запасках, домінуючою є група тридільного геометричного й стилізовано-рослинного орнаменту (ширина заборової площини — 7—8 см), традиційно розташованого в нижній частині.

Основу забору складають здебільшого чіткі за формою восьмипелюсткові розети (вписані часом у ромби чи восьмигранники), одинарні (іноді подвійні





Запаска (фрагмент), льон, бавовна; репсове, саржеве, перебірне ткання, вишивка, мережка, с. Чертіж, Жидачівського р-ну Львівської обл., поч. XX ст. МНАПЛ АП-6663



Запаска та її фрагмент, льон, бавовна; полотняне, репсове, перебірне ткання, мережка, с. Чертіж, Жидачівського р-ну Львівської обл., поч. XX ст. МЕХП ЕП-80420



Запаска (фрагмент), льон, бавовна; репсове, саржеве, перебірне ткання, вишивка, мережка, с. Сулятичі, Жидачівського р-ну Львівської обл., поч. XX ст. МНАПЛ АП-7011

чи потрійні) перехрестя, що розмежовують розети, які по-різному поєднані між собою та доповнені меншими елементами. Останні — зазвичай заповнюють вільні проміжки тла між провідними мотивами. Центральна смуга орнаменту обрамлена обабіч однією або двома стрічками «павучків», найчастіше контрастних сполук (чорні та червоні на білому тлі). Взористі ділянки — «забори» переважно пурпуровочервоного або вишневого кольорів, виткані технікою перебору, завдяки якій вони рельєфно виступали над гладкою лискучою поверхнею тла, створеною репсовим переплетенням. Деякі проміжки білого фону часом виготовляли й саржею, внаслідок чого він мав рельєфну фактуру у вигляді скісних горизонтальних пружків, спрямованих вправо або вліво.

Вагомою складовою деяких «заборів» були «поверхниці» — групи вузьких безузорних пасочків і дрібновзористих стрічок «павучків», «гребінчиків»





Запаска та її фрагмент, льон, бавовна; репсове, саржеве, перебірне ткання, вишивка, мережка, с. Зарічне, Жидачівського р-ну Львівської обл., поч. ХХ ст. МЕХП ЕП-80421



Запаска (фрагмент), льон, бавовна; репсове, саржеве, перебірне ткання, вишивка, мережка, с. Чертіж, Жидачівського р-ну Львівської обл., поч. ХХ ст. МНАПЛ АП-9405

штрих-пунктирних ліній. Вони доповнювали основний орнамент і створювали плавний перехід від «заборів» до рапортного декору центральної частини запаски. Як і в домінуючій орнаментальній смузі, так і в поверхницях, типовою є тридільна схема розташування провідних червоних стрічок на білому тлі.

Аналогічна схема групування вузьких безузорних стрічок червоного кольору типова й для оздоблення основного полотнища виробу. Рапорт стрічок сягає від 0,9—1,7 до 2,5—3 см [8; 9; 18]. Для уникнення одноманітності в таких композиціях з монотонним розміреним ритмом іноді введено поодинокі чи парні вузенькі пасочки темносинього або чорного кольорів, розташованих посередині червоних стрічок, а деколи — й на білому тлі, що їх розмежовує [19; 20; 21]. Дещо вибагливішими й багатшими в художньому сенсі є ті композиції у формуванні поперечносмугастого рапортного декору, в яких застосовано ще й стрічки чорних «павучків». Аналогічно до основної взористої площини «забору», в них використовували також дві червоні барви різної насиченості (темніша і ясніша), які збагачували кольорову гаму й урізноманітнювали темпоритм розташування вузеньких безузорних пасочків та ширших дрібновзористих «баточок» [21].

У деяких варіантах цього типу композицій запасок поодинокі чорні «павучкові» стрічки з певним інтервалом (рапорт від 2,8 до 4—5 см) рівномірно розташовані і по всьому полотнищу запаски — найчастіше поміж однією—трьома групами безузорних червоних стрічок. Ці чорні або червоні «павучкові» стрічки підкреслювали ритміку по вертикалі, підтримували основну заборову площину та її поверхниці, що сприяло збагаченню загальної художньої мови творів [22; 10].

Осібний варіант означеного типу складають композиції, в яких вище традиційного вишневого розеткового забору з чорними «павучковими» поверхницями (в сукупності — 3,2 см) укладено групу з семидев'яти схожих вишневих стрічок «павучків» (загальна ширина яких сягає 9,5 см) [23]. Позмінне чергування таких вузеньких дрібновзористих контрастних за тоном стрічок формувало монотонну ритміку й певним чином пом'якшувало перехід до менш насиченої декором центральної площини запаски. Остання сформована дещо ширшими вишневими стрічками, заповненими посередині чорною «решіткою». Вузенькі просвіти білого тла між ними підкрес-

лювали ритміку рапортних композицій, органічно вписувалися в загальну систему декору виробів.

При такому композиційному прийомі основна увага традиційно зосереджувалася на долішній частині виробу, а центральна площина (рапорт якої — 2,5 см) — підпорядковувалася їй. Часом на поділку розташовано «забір», сформований групою (з семи-дев'яти) лише павучкових стрічок. Одні з них (по три-чотири) стрічки червоного кольору з чорними акцентами, а інші — навпаки, чорна з незначними вкрапленнями червоного. Останні підкреслювали симетричність композиції «павучкового» забору [24]. Поодинокі червоні стрічки цих же мотивів в рівномірному ритмі повторювалися й по всьому полотнищу запаски, а вузенькі червоні, чорні та білі пасочки доповнювали і підтримували їх.

У різних варіантах композицій запасок цього типу, як і в охарактеризованих раніше, вертикальна лінія з'єднання двох пілок теж акцентується суцільною червоною або червоною та чорною «перекладуваною» стрічкою мережки. Обабіч, симетрично, на незначній відстані від мережки розташовані тоненькі чорні та червоні пасочки (у вигляді дрібненьких стібків, створених технікою вишивки).

Споріднений з охарактеризованими раніше, за схемами розташування декору, мотивами і колоритом є **третій тип** композицій запасок. Домінантою в них традиційно виступає найширша (8—9 см) смуга орнаменту, що завершує нижню частину виробу. Вона теж сформована восьмипелюстковими розетами, хрещатими фігурами в найрізноманітнішій інтерпретації.

Однак центральне полотнище виробу (на відміну від розглянутих уже творів) щільно заповнене дещо вужчими групами поперечних смужок, утворених мініатюрними ромбиками, перехрестями, кривульками, іноді — «павучками» в оточенні безузорних пасочків. Вони найчастіше доповнені ледь помітними стрічками у вигляді мініатюрних «цяточок», «гребінців», «решітки», штрих-пунктирних ліній, створених технікою перетику тощо. Ширина груп дрібновізерунчастих «баточок» сягає здебільшого трьох-чотирьох сантиметрів. Декор усієї площини запасок формують переважно дві-три однакової ширини (3—3,5 см) стрічки, відмінні за мотивами. Рапорт становить 14—15 см. В орнаментальних групах смуг переважає червоний колір, а чорний — в основному підкреслює окремі елементи мотивів, тоді як білий — вносить свіжість у загальне сприйняття оздоблення виробу [25; 29; 27].



Запаска (фрагмент), льон, бавовна; репсове, саржеве, перебірне ткання, вишивка, мережка, с. Володимирці, Жидачівського р-ну Львівської обл., поч. XX ст. МНАПЛ АП-6687



Запаска (фрагмент), льон, бавовна; репсове, саржеве, перебірне ткання, вишивка, мережка, с. Володимирці, Жидачівського р-ну Львівської обл., поч. XX ст. МНАПЛ АП-6723

В інших варіантах цього типу композиції дещо ширші, поодинокі чи потрійні чорні смуги на контрастному білому фоні підкреслюють ритміку поперечносмугастого декору всього центрального полотнища запаски [28].

Як і в проаналізованих раніше запасках, важливим компонентом їх оздоблення є вертикальний



Запаска (фрагмент), льон, бавовна; репсове, саржеве, перебірне ткання, вишивка, мережка с. Чертіж, Жидачівського р-ну Львівської обл., поч. XX ст. МНАПЛ АП-9187



Запаска (фрагмент), льон, бавовна; репсове, саржеве, перебірне ткання, вишивка, мережка, с. Чертіж, Жидачівського р-ну Львівської обл., поч. XX ст. МНАПЛ АП-9198

з'єднувальний шов у вигляді позмінного чергування червоної та чорної, а деколи й зеленої або темносиньої мережки [27].

Четвертий тип композицій запасок окресленого осередку теж схожий за схемою горизонтального розташування візерунчастих площин та акцентуванням їх долішньої частини. Основна відмінність від попередніх полягає в більшій ширині (9—11 см) й деталізованій розробці форм провідних мотивів основної площини орнаменту, розташованого внизу запаски. Домінуючими в ньому виступають ромби концентричної будови з гачкоподібними завитками на зовнішній стороні. Вони розділені між собою подвійним чи потрійним перехрестям. Вільні трикутні проміжки, утворені між останніми, заповнені половинками розет, симетрично повернутими вершинами до центру орнаменту й заповнені дрібними ромбиками концентричної будови [34].

В інших варіантах цього типу композицій основу «забору» складають восьмипелюсткові розети, вписані в ромби, які заповнюють широку горизонтальну смугу за аналогічною схемою [29]. Незважаючи на деталізовану розробку форм провідних мотивів і доповнюючих елементів, завдяки застосуванню насиченого вишневого кольору орнамент чітко виділяється на контрастному білому фоні, сприймається цільною площиною філігранного малюнка. Чорні «поверхниці», створені дрібноузорними стрічками з малих розеток і перехресть на білому фоні, ще більше посилювали художню виразність основного орнаменту.

Центральна площина запасок також густо заповнена поперечносмугастим декором. Вони характерні поєднанням неоднакових за шириною, подібних, але неідентичних за формою, невеликих ромбиків концентричної будови, чотири-, восьмипелюсткових розет та інших фігур. Такі мотиви щільно укладені поряд, формують монотонний ритм у межах стрічок. Полотнище запасок творять переважно дві-три дещо відмінні за шириною але подібні за формою мотивів візерунчасті стрічки, які позмінно щільно, або з певним інтервалом повторюються по всьому виробу. Групи тоненьких безузорних чорних та білих пасочків «розводи», що розділяють дрібноузорні смужки, певним чином урізноманітнюють вертикальну ритміку [30].

Іноді основне полотнище запаски творить більша кількість (5—7) неоднакових взористих смужок червоного кольору [29]. Вони утворені схожими або аналогічними за формою мотивами: ромбиками, вписаними одні в одних, чотири-, шести-, восьмипелюстковими розетами та хрещатими фігурами, які в найрізноманітніших комбінаціях об'єднані між собою в кожній із смуг. При формуванні декору центральної взористої площини характерною є асиметрія в розташуванні однакових за шириною, але різних за формою та поєднанням мотивів смуг. Однак при їхньому групуванні збережена рівновага і чітка послідовність чергування основних (ширших) червоних смуг та вужчих чорних візерункових пасочків, що їх розмежовують. Крім того, на противагу значній імпровізації укладу подібних чи однакових мотивів у кожній з ширших червоних смуг, вужчі чорні — за мотивами (мініатюрні розетки розмежовані перехрестям) і монотонним їх повтором у межах стрічки є ідентичними. Вони об'єднують домінуючі червоні смуги, врівноважують композицію та підкреслюють поперечносмугасту ритміку всього

полотнища запаски. Останні є акцентом центральної площини виробу, підкреслюють ширші орнаментальні смужки, а також основний «забір».

За схемами розташування орнаменту на поділку, а також вужчих поперечних стрічок і по всьому полотнищу, та за формою деяких мотивів (ромбів, розет, хрещатих фігур, павучків) охарактеризовані типи композицій досліджуваного осередку певним чином споріднені з вовняними «заборовими» запасками надпрутських сіл Гуцульщини та Покуття [36, с. 235, 237; 38, с. 141—143, 146, 148—149; 39, с. 18; 40, с. 18].

Чи не найбільшим багатством, оригінальністю і вишуканістю декору виділяється **п'ятий тип композиції** запасок Жидачівщини. Характерною особливістю виробів цього типу є те, що вони створені не з двох (як усі охарактеризовані раніше запаски), а з трьох частин. Основна площина виробу поздовжньосмугаста[3], суцільноткана. Натомість нижня, «подiлок» — поперечносмугаста, зшита мереживним швом вертикально посередині запаски з двох однакових за величиною і декором шматків тканини. Один з бічних країв основної площини запаски теж з'єднаний з подiлком подібною або ідентичною мережкою.

Своєрідність декору верхнього, основного полотнища полягає в тому, що ширша (9—15 см) червона смуга типового для Жидачівщини стилізовано рослинного орнаменту, створеного восьмипелюстковими розетами, розмежованими ромбами або хрещатими фігурами, розташована вертикально по центру виробу[4]. Обабіч неї справа і зліва укладено по одній [31] або по дві [32] — три [11] чорні стрічки із щільно розташованих поряд дрібних зірчастих мотивів, розділених перехрестям, які є поверхницями центральної смуги орнаменту. Зовні вони обрамлені ще однією-двома стрічками зірочок контрастного червоного кольору. Останні забезпечують плавний перехід від насичених мотивами ширших смуг орнаменту до бічних дрібновзористих країв, утворених монотонно повторюваними вузькими стрічками мініатюрних павучків



Запаска (фрагмент), льон, бавовна; репсове, саржеве, перебірне ткання, мережка, с. Чертіж, Жидачівського р-ну Львівської обл., поч. XX ст. МНАПЛ АП-8934



Запаска (фрагмент), льон, бавовна; репсове, саржеве, перебірне ткання, вишивка, мережка, с. Подорожнє, Жидачівського р-ну Львівської обл., поч. XX ст. МНАПЛ АП-6640

на червоному тлі. Загальна ширина групи центральних смуг орнаменту складає 9—19 см. Рапорт вужчих стрічок у бічних площинах становить 10—11 см.

[3] Основне полотнище виробу ткали на верстаті впоперек взористими горизонтальними смугами. Пізніше це полотнище 60—70 см шириною відрізали, обрублювали з обох боків і повертали вертикально. Натомість, для подiлка виготовляли два однакові за шириною і композицією поперечносмугасті «забори» висотою 13—15 см, укладали їх поряд, і в місці стику з'єднували мережкою.

[4] У готовому виробі вона припадає над вертикальною лінією стику двох горизонтальних взористих площин подiлка.





Запаска та її фрагмент, льон, бавовна; репсове, саржеве, перебірне ткання, вишивка, мережка, с. Чертіж, Жидачівського р-ну Львівської обл., поч. XX ст. МЕХП ЕП-78008

Варіантом цього типу є композиції, в яких поверхницями центрального взору виступають червоні одинарні чи подвійні стрічки павучків [33]. Схожі та ідентичні дрібновзористі смужки, розділені вузенькими чорними і червоними пасочками на білому тлі, формують рапортну композицію бічних країв запаски.

Вагомою складовою декору проаналізованих запасок є тоненькі безузорні й дрібновізерунчасті пасочки — червоні і чорні «гребінці», що завершують зірчасті й павучкові стрічки та виконують функцію «розводів». Дещо чіткіші за формою і більші за розмірами поодиноко укладені на білому тлі чорні павучки чи кривульки доповнюють і збагачують композицію. Нейтральний білий фон підкреслює силует мотивів і вносить свіжість у сприйняття взористих площин та акцентує ритміку центрального полотнища виробу.

На противагу охарактеризованим схемам розташування основної площини запасок домінантою композиції всієї запаски є нижня її частина — «поділок». Тут традиційно зосереджено найширшу й найвибагливішу за формою мотивів групу три-, п'ятидільних орнаментальних смуг — «заборів», загальна ширина яких сягає 10—15 см.

Центральна з них — значно ширша. Вона створена переважно восьмипелюстковими розетами або ромбами зі скісними відростками на зовнішній стороні, розмежованими одинарними чи подвійними перехрестями [31; 11]. Вільні проміжки між ними густо заповнені дрібними ромбиками, хрестиками тощо. Іноді середина орнаменту акцентована вузькою чорною стрічкою, яка увиразнювала окремі його елементи і певним чином перегукувалася з такої ж барви зірчастими поверхницями [32].

Характерно, що на відміну від симетричної схеми розташування центральної групи орнаментальних смуг, завершенню верхньої та нижньої частин «забору» властива асиметричність. Зокрема, вище поверхниці (біля місця з'єднання мережкою з основним полотнищем) традиційно поміщали одну-дві групи червоних стрічок з «павучками» посередині [31; 32; 33; 11]. Білі проміжки тла і вкраплення чорного кольору підкреслювали форму тих мініатюрних мотивів. Вони перегукувалися з подібними дрібновзористими стрічками основного полотнища запаски і сприяли досягненню цілісності композиції. Натомість долішній кінець поділка найчастіше акцентований стрічкою з дещо більших чорних ромбиків або кривульок. Нижче від неї поміщали переважно фрагменти розет, схожих з тими, що творили смугу основного орнаменту. Край поділка традиційно завершений фактурним декоративним рубцем.

Одним із засобів досягнення чіткості сприйняття всієї заборової площини поділка, як і центрального полотнища виробу, є виділення домінуючої смуги орнаменту, а деколи й окремих дрібновзористих стрічок насиченішим і холоднішим червоним (вишневим чи пурпуровим) кольором [33; 32; 11]. Завдяки чергуванню цих неоднакових за тоном барв, поєднан-

ню їх з чорним і білим кольором у різних пропорціях, досягнуто щораз іншого звучання та варіативності композицій.

Вагомим доповнюючим компонентом оздоблення цього, як і інших типів композиції запасок, є з'єднувальний поперечний шов між верхньою і нижньою площинами, а також поздовжній — між двома нижніми частинами. Цей конструктивний шов традиційно виступає у вигляді перерваної штрих-пунктирної лінії, в якій рівномірно, на відстані чотирьох-п'яти сантиметрів, чергуються відрізки червоної та чорної стрічок мережива (виготовленого гачком). Вони доповнюють і збагачують композицію всього виробу, підкреслюють взористі вертикальні та горизонтальні площини й певним чином акцентують увагу на найважливіших компонентах декору. Всі орнаментальні площини виробу теж з'єднані між собою «перекладуваною» мережкою у вигляді чорних і червоних стовпчиків, які сприяють досягненню гармонійної довершеності декору запаски і додають виробам особливої привабливості.

За схемою поєднання вертикальних взористих смуг (серед яких найбільше виділені ті, що припадають на середину виробу) з горизонтальними домінуючими «заборами», а також застосуванням мереживних швів для з'єднання взористих площин, такі запаски найбільше схожі з рушниками цього ж ареалу [36].

Отже, вивчення декору полотняних узорнотканих запасок Жидачівщини дало можливість стверджувати про значне багатство та різноманітність художньої мови. Нам вдалося виокремити щонайменше п'ять типів композиції творів, які мають різну кількість варіантів. Аналіз орнаментики переконує, що вони мають власну оригінальну систему художнього вислову. В охарактеризованих виробах найбільш колоритно виражені риси декору, типові й для інших компонентів одягового комплексу цього осередку.

У запасках, як і в спідницях та сорочках, найбільшим орнаментальним багатством відзначаються поперечно-смугасті поділки. Там зосереджені ширші групи смуг «забори», утворені домінуючими геометричними та стилізовано-рослинними мотивами.

Основне полотнище виробів буває: однотонне; поперечно-смугасте (рапортні композиції з вузеньких безузорних чи дрібновзористих стрічок або ширших груп з переважаючими орнаментальними смугами); поздовжньосмугасте (з акцентуванням



Запаска (фрагмент), льон, бавовна; репсове, саржеве, перебірне ткання, вишивка, мережка, с. Чертіж, Жидачівського р-ну Львівської обл., поч. XX ст. МНАПЛ АП-8936

середини виробу вертикально розташованою групою ширших смуг орнаменту та бічними площинами, заповненими вужчими дрібновзористими ритмічно повторюваними стрічками).

Поперечно-смугасті, а також поздовжньо-смугасті запаски з горизонтальним укладом домінуючих взористих площин на поділку характерні щільною заповненістю всього полотнища декором. Найбільшою оригінальністю художнього вирішення відзначаються запаски, в яких основне поздовжньосмугасте полотнище з'єднане з поперечно-смугастим «заборовим» поділком мереживним швом.

Типове для взористих тканин більшості теренів України переважання червоного кольору на Жидачівщині, представлене максимально. Підпорядкованість одній червоній (різної світлотної градації) барві незначної кількості чорної, формує насичені, тонально згармонізовані сполуки, які посилюють художню виразність і мажорність звучання декору. Натомість нюансні співвідношення пурпурового (чи вишневого), червоного та чорного кольорів у «заборах» запасок створюють елегійно спокійні, дещо мінорні відчуття.

Загалом емоційна виразність досліджуваних виробів досягалася ясністю художньої мови, виваженим оперуванням ритму, симетрії, масштабно-

пропорційними співвідношеннями орнаментальних форм, вдалим поєднанням їх з безузорними стрічками, нюансними градаціями барв. Таким чином, ощадливими художніми засобами народні майстри досягали максимального естетичного ефекту.

Композиції проаналізованих узорнотканих запасок Жидачівщини, і то лише наддністрянських сіл Зарічне, Корчівка, Чертіж, Подорожнє, Володимирці, Сулятичі — неповторне високомистецьке явище, яке не має аналогів серед подібних виробів інших теренів України.

Умовні скорочення:

МЕХП — Музей етнографії та художнього промислу Національної академії наук України.

МНАПЛ — Музей народної архітектури та побуту у Львові.

1. МЕХП ЕП-78007.
2. МЕХП ЕП-80427.
3. МЕХП ЕП-77784.
4. МЕХП ЕП-78006.
5. МЕХП ЕП-80425.
6. МЕХП ЕП-80428.
7. МЕХП ЕП-78006.
8. МЕХП ЕП-78009.
9. МЕХП ЕП-80420.
10. МЕХП ЕП-80421.
11. МЕХП ЕП-78008.
12. МНАПЛ АП-9124.
13. МНАПЛ АП-9240.
14. МНАПЛ АП-7019.
15. МНАПЛ АП-6698.
16. МНАПЛ АП-8939.
17. МНАПЛ АП-9217.
18. МНАПЛ АП-9143.
19. МНАПЛ АП-6663.
20. МНАПЛ АП-7011.
21. МНАПЛ АП-6593.
22. МНАПЛ АП-6586.
23. МНАПЛ АП-9405.
24. МНАПЛ АП-8953.
25. МНАПЛ АП-6614.
26. МНАПЛ АП-6787.
27. МНАПЛ АП-6723.
28. МНАПЛ АП-6688.
29. МНАПЛ АП-9187.
30. МНАПЛ АП-9186.
31. МНАПЛ АП-8934.
32. МНАПЛ АП-8936.
33. МНАПЛ АП-6640.
34. МНАПЛ АП-9198.
35. *Білан М.С.* Український стрій / М.С. Білан, Г.Г. Стельмащук. — Львів, 2000. — 326 с. : іл.
36. *Косміна О.Ю.* Традиційне вбрання українців / О.Ю. Косміна. — К. : Балтія-Друк, 2008. — Т. 1. Лісостеп. Степ. — 158 с. : іл.
37. *Никорак О.І.* Українська народна тканина XIX—XX ст. Типологія, локалізація, художні особливості. Ч. 1. Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України) / О.І. Никорак. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2004. — 684 с. : іл.
38. *Никорак О.І.* Особливості декору гуцульських запасок: типи, осередки / Олена Никорак // Карпати: людина, етнос, цивілізація. — Івано-Франківськ, 2013. — Вип. 4. — С. 138—157.
39. *Олійник О.В.* Система виражальних засобів покутських традиційних тканин / О.В. Олійник // Народознавчі зошити. — 1997. — № 1. — С. 14—19.
40. *Сахро М.П.* Декоративно-вжиткові тканини Коломийщини / М.П. Сахро // Народна творчість та етнографія. — 1978. — № 4. — С. 49—58.

Olena Nykorak

ON ORIGINALITY OF DÉCOR IN TRACERY-WOVEN ZAPASKAS OF ZHYDACHIV REGION

In the article have been considered some artistic peculiarities in décor of woven zapaskas —women's skirt-typed two-part waist outer dress still used in Transnistrian villages of Zhydachiv region, Lviv obl. In the course of study have been discovered main schemes of compositions as well as general motifs, colour ranges, means and modes of artistic expressiveness inherited by the artifacts of mentioned areal of weaving.

Keywords: tracery waving, zapaska, décor, composition, motif, artistic expressiveness.

Олена Ныкорак

СВОЕОБРАЗИЕ ДЕКОРА УЗОРНОТКАНЫХ ЗАПАСОК ЖИДАЧЕВЩИНЫ

В статье рассмотрены художественные особенности декора тканых запасок приднестровских сел Жидачевского района Львовщины. Выявлены основные схемы композиций, мотивы, колорит, средства и приёмы художественной выразительности, присущие изделиям этого ареала ткачества.

Ключевые слова: узорное ткачество, запаска, декор, композиция, мотив, художественная выразительность.



Олена КОЗАКЕВИЧ

МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОГО ТРАДИЦІЙНОГО В'ЯЗАННЯ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

У статті розглядаються основні віхи розвитку українського традиційного в'язання в історичному аспекті — від витоків до початку XXI ст. Простежується поява прототипів в'язаних виробів на прадавніх українських землях у доісторичні часи, зроблені спроби порівняльної характеристики у контексті аналогічних європейських явищ. Увага головно зосереджена на народному мистецтві, хоча для розкриття окремих подій залучене і професійне. Виявлені основні тенденції формування локальних особливостей в'язання, особливості типологічних груп в'язаних виробів, характерні художні особливості. Проаналізовані видозміни у мистецтві в'язання, місце традиції та новаторські впливи.

Ключові слова: в'язання, техніка, прототип, текстиль, традиція, мистецтво, виставки, освіта, новаторство.

В'язання — один зі способів створення текстилю, в основі якого лежить давня техніка в'язання вузлів. Упродовж тисячоліть людство удосконалювало свою майстерність у виготовленні речей, необхідних у щоденному вжитку, покращувало й винаходило знаряддя праці. Найпростіші прийоми переплітання та зв'язування первісні люди виконували пальцями рук, згодом — за допомогою голок, гачків, спиць, човників. З появою механізованого виробництва у виготовленні в'язаних (трикотажних) виробів застосовують спеціальні машини.

Термін «в'язання» (від дієсл. в'язати: гр. άγχω — зв'язую, лат. ango — звужую, у значенні «стягувати», «з'єднувати», «скріплювати», «зв'язувати», «затягувати навколо чогось вузлом шнурок», «плести щось гачком, спицями», «плести») означає текстильну техніку, що полягає у виготовленні окремого полотнища або поштучного виробу з безперервної нитки чи кількох ниток методом в'язання їх у вузли або вигинання у петлі. Різновиди в'язання розрізняють за технологічними прийомами та застосуванням кількості систем ниток, що дає змогу розглядати їх як окремі підвиди текстилю — *в'язання спицями (трикотаж)* та *гачком*, в'язання сіток (філе), вузликове в'язання (макраме), в'язання човником (фриволіте).

В українському народному декоративно-ужитковому мистецтві із зазначених технік найбільш поширеними були в'язання спицями та гачком, що розвинулися головно упродовж XIX — у першій половині XX ст. Саме в цей період сформувалися основні типологічні групи і типи традиційних в'язаних виробів, проявилися їхні локальні особливості й відміни та декоративні ознаки. Від середини XX ст. художні особливості «плетених» (народні назви в'язання на окремих етнотериторіях — *О.К.*) витворів розвивалися головно у руслі так званої вторинної традиції, знайшовши застосування у системі художніх промислів, текстильній промисловості та моделюванні одягу.

Актуальність статті — на основі літературних матеріалів, архівних та польових джерел розглянуто основні віхи розвитку українського традиційного в'язання в історичному розрізі. Простежено ключові етапи еволюції мистецтва в'язання, визначено унікальні й універсальні типологічні та художні особливості в'язаних виробів у європейському контексті.

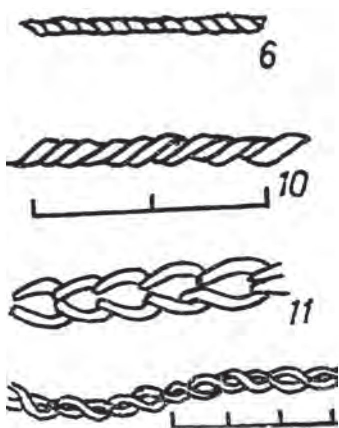
Витоки. Поява протов'язання на українських землях у давні часи пов'язана з удосконаленням засобів



Іл. 1. Великі голки з кості мамонта з надсічками на «тілі» для в'язання сітей (Опубліковано: Шовкопляс И. Мезинская стоянка. — К. : Наукова думка, 1965. — С. 202. Табл. XLIV (9)



Іл. 2. Відбитки пряжі з керамічної посуди (Опубліковано : Післарій І. Про ткацтво в добу міді-бронзи та раннього заліза // Археологія. — № 38. — 1982. — С. 72)



Іл. 3. Схема в'язання — структура петель (Опубліковано: Новицька М. До питання про текстиль трипільської культури // Археологія. — Т. ІІ. — 1948. — С. 44—61)

виробництва, необхідністю у нових типах виробів та, головно, розвитком текстилю. Підтвердженням цього є лише окремі фрагменти знарядь для в'язання та відбитки на глиняному посуді [37; 100], оскільки текстильних артефактів з доісторичного періоду практично не збереглося.

Перші поодинокі остеологічні знахідки — великі голки з кістки та рогу — археологи датують пізнім палеолітом [43; 96; 84; 71]. Це були предмети з великими вушками, інколи — з надсічками на «тілі»[1], очевидно — для намотування нитки (Іл. 1)[2]. Вірогідно, що їх [предмети] використовували у в'язанні примітивних форм одягу та окремих полотнищ (переважно з рослинних матеріалів) для побутових потреб [24; 97; 89; 37].

Про наявні прототипи в'язання на прадавніх землях України в доісторичний час, зокрема в епоху енеоліту, свідчить керамічний посуд, на якому було виявлено відбитки тканин[3], виготовлених способом плетення, ткання і технікою в'язання [77; 76; 88; 24; 27; 64; 78; 75]. Відбитки — ряди «повітряних» пе-

---

[1] Велику голку (д. — 10 см, ш. — 1 см, товщ. — 3 мм) було віднайдено у Мізинській стоянці Коропського р-ну, Чернігівщина. Виготовлена з бивня мамонта. Поверхня має з обох боків паралельні надсічки, очевидно, для намотування пряжі (За: [96, с. 203; 97, с. 35]).

[2] Зважаючи на відсутність відомостей про обробку волокнистих рослин в нитки, вірогідно, що їх прототипом були тонко розчленовані і оброблені сухожилля тварин (За: [37]).

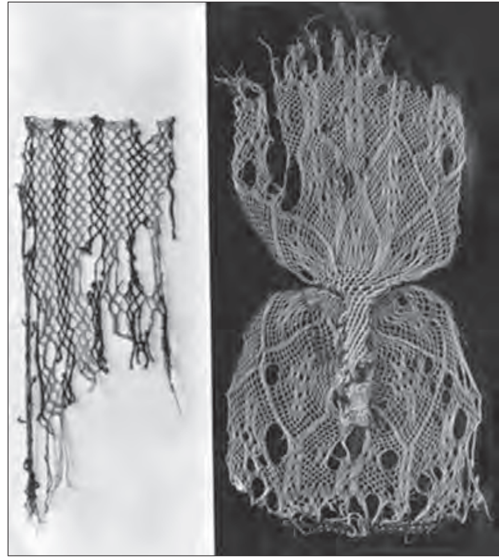
[3] Зауважимо, що наші власні висліди, які базуються на дослідженнях археологів, привели до наступних, суб'єктивних висновків. Деякі текстильні техніки, а саме — брання, в'язання гачком (повітряні стовпчики), в'язання спицями (лицьова петля), деякі різновиди техніки плетіння створюють полотнища, схожі між собою за фактурою (за відбитками на глиняних поверхнях). Без детального аналізу часто можна помилитися у визначенні техніки та засобів виготовлення. Наприклад, за твердженням дослідниці Дороти Бернхем *(Burnham D.)*, вироби з коптських гробниць початку нашої ери виготовлені не за допомогою спиць, як вважалося раніше, а технікою голкового стібка («в'язання голкою», «безвузлове в'язання», «в'язання однією голкою»), що є різновидом в'язальної техніки. Ця техніка за способом виконання (накручування, протягування, утворення петель) подібна до техніки в'язання гачком. Тому відбитки на посудинах можна класифікувати по-різному. Припускаємо, що віднайдені спиці-голки з трипільських поселень з території України використовували для виготовлення виробів у техніці голкового стібка.

тель, що з'єднані між собою різними по довжині стовпчиками, а також гачки [для в'язання] було віднайдено серед археологічних пам'яток трипільських поселень (Іл. 2; 3). Знахідки походять з культурних шарів урочища Суха Стіна (біля с. Стіна) Томашпільського р-ну Вінницької області, Ялтушкова, Бернашівки, а також у пізньотрипільських поселень на територіях сучасної Молдови. У Поливаному Яру віднайдено кістяний в'язальний гачок з фігуркою птаха [64; 32; 86]. Такі знахідки свідчать про володіння у цей період базовими техніками створення текстильних виробів, зокрема в'язанням (власне прототипом трикотажу — *О.К.*) і його різновидами.

У наступні періоди (скіфський, сарматський, античний, ранньославянський) серед археологічних шарів різних культур частіше трапляються предмети виробництва, ніж вироби — голки з кості, міді та заліза, гачки, кочедики. Погане збереження, чи, радше, відсутність текстильних речей пов'язано головно з обрядом трупоспалення. Поховальний інвентар переважно засвідчує велику кількість прикрас з дорогоцінних металів (фібули, колти, підвіски, пластини для поясів, бляшки), предметів власного ужитку та рукомесла [26]. Текстильних фрагментів — поодинокі знахідки, що дозволяє лише умовно реконструювати типи вбрання та види текстилю зазначеного періоду.

Зокрема, серед скіфських артефактів з розкопок акрополя Кам'янське городище на Дніпрі віднайдено мідні гачки та голки — п'ять залізних та одну кістяну [38; 83; 25]. Мідний гачок для в'язання призначений для виготовлення речей з вовни, яких саме — не відомо. Товщина та розмір цих предметів свідчать про їх використання для виконання доволі грубих робіт [виробів]. На думку Б. Гракова, мідний гачок з акрополя свідчить про його застосування для в'язання (?) речей з вовняних ниток. Це, власне, лише його фрагмент — кінець довжиною 2,5 см і шириною 2,5 мм. Знаряддя відзначається високим технологічним рівнем виготовлення і візуальною схожістю з сучасними виробами [38; 39].

Вивчення археологічного матеріалу з територій давньої України засвідчує інтенсивний розвиток текстильних ремесел в античних центрах Північного Причорномор'я — Ольвії, Феодосії, Тіри, Пантікапеї, Херсонеса, — зокрема плетіння та ткацтва [25; 26; 87] (виготовлення тасьм, стрічок, поясів способом плетіння «ткання на ниту» зокрема) [93]. Віднайдені кістяні та мідні голки засвідчують, як і у попередні періоди, застосування техніки вузликового в'язання при виготовленні риболовецьких сітей [39].



Іл. 4. Сітка для волосся, виконана у техніці «брання». Походження — Єгипет, IV—VI ст. н. е., Музей Вікторії і Альберта у Лондоні (Джерело: http://collections.vam.ac.uk/item/O318572/sprang-unknown/)



Іл. 5. Фрагмент шкарпетки, в'язаної у техніці голкового стібка, Музей археології Москви (Джерело: http://photo.qip.ru/users/semkov/4109978/98916629/#mainImageLink)

Вірогідно, що вбрання, зрештою, як і багато інших речей матеріальної культури зазначеного періоду, могло бути предметом імпорту з Греції чи Єгипту або вироблятися місцевими ремісниками за привізними зразками [25; 26] (Іл. 4). Наприклад, у жіночому костюмі побутували головні убори у вигляді сітки, виготовлені, очевидно, технікою «бран-



Іл. 6. Селянин з околиць Львова на торзі, головний убір — в'язана спицями шапка-гамерка (Джерело: Рукописні фонди Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України (акварелі К.В. Кєлісінського), Інв. № 11457/1602 (Опубліковано: Український народний одяг XVII — початку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського / авт. та упор. Крвавич Д., Стельмащук Г. — К. : Наукова думка, 1988)



Іл. 7. Львівський дроворуб, головний убір — в'язана спицями шапка-гамерка (Джерело: Рукописні фонди Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України (акварелі К.В. Кєлісінського), Інв. № 11458/1603 (Опубліковано: Український народний одяг XVII — початку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського / авт. та упор. Крвавич Д., Стельмащук Г. — К. : Наукова думка, 1988)

ня» [50; 86; 42; 1], про що, зокрема, свідчать грецькі вазописи з перших століть н. е [124]. Загострені з обох кінців спиці-палички з остеологічного матеріалу (черняхівська культура) використовували, вірогідно, при роботі на рамі, фіксуючи таким чином візерунок полотнища. Також можна припустити і використання техніки «голкового стібка» у виготовленні побутового текстилю чи окремих деталей одягу [83].

Отож, розглядаючи витоки в'язання [трикотажу] у давні часи, можна говорити лише про різновиди архаїчних в'язальних технік — прототипи трикотажу. У наступні періоди відомостей про побутування на праукраїнських теренах в'язаних виробів та засобів їх виготовлення обмаль, зрештою, як і з територій сучасних європейських держав.

Київська Русь та Галицько-Волинське князівство. Дещо більше даних — поодинокі артефакти, що засвідчують використання технік в'язання (головно голкового стібка, голкового плетіння) на давніх українських землях, походять з часів Київської Русі, а саме — датовані кінцем XII — XIII століттям. Переважно це — невеликі за розмірами вироби — головні убори, рукавиці, шкарпетки, а також взуття. Щільно облягаючі покриття голови з вовни (головно домашнього виробу) — «клобуки» або «каптурі» — носили селяни та городяни, з пряжі кращої якості — священнослужителі вищих санів [81; 72; 68]. У чоловічому та жіночому вбранні побутували в'язані голкою шкарпетки-панчохи, а також різновид взуття, яке прикривало лише ступню — «копитця» [30; 91; 28; 68]. Виготовленням копитець, як і плетінням клобуків, займалися переважно монахи. Про це йдеться у Літописі Нестора з життя Феодосія Печерського: «И роуками своима дѣлахоуть дѣло, ово ли копытьца плетоуци, и клобукы, и ина роучьнага дѣла строгаще», «…прядыи вълноу на съплетение копытьцемъ» [62].

Декілька зразків такого різновиду взуття з грубої лляної пряжі, датованих кін. XII — поч. XIII ст. н. е., було віднайдено у Новгороді (сучасна РФ): сім фрагментів виготовлені технікою голкового стібка[4] і лише два — в'язані спицями [115] (Іл. 5).

Техніки в'язання і надалі використовували у виготовленні рибаловецьких сітей, про що свідчать знахідки у Новгороді[5] спеціальних дерев'яних голокчовників і дощечок шаблонів для швидкого в'язання, які практично нічим не різнилися від сучасних.

Тканини, типи вбрання, крій, колористика та орнаментика періоду княжої доби XI—XIII ст. формувались і підпорядковувались головно стилістиці візантійського костюма, — так званого костюму «східного» типу. Тому відповідно розвивалися ті ремесла та текстильні техніки (здебільшого ткацтво, гаптування), які застосовували у виготовленні й оздобленні такої одежі.

Вірогідно, що в'язані вироби мали ширше використання, але через обмаль матеріальних знахідок та відсутність ґрунтовних досліджень ми можемо констатувати лише наявність поодиноких артефактів.

В'язані вироби XIV — початку XIX століття. Більш активний розвиток в'язання (власне в'язання спицями та гачком) на українських землях розпочався від XIV ст. — відколи в декоративному та образотворчому мистецтві, в одязі зокрема, яскраво простежується західноєвропейська стилістика. Звичайно, ці зміни стосувалися головно заможних верств населення. У народному, більш консервативному та традиційному побуті, новації світського мистецтва «приживалися» і еволюціонували значно повільніше: в'язання спицями не було таким поширеним, як-от ткацтво чи вишивка. Натомість серед знаті та забезпечених мешканців міст трикотажні вироби стають важливою частиною гардеробу, «візитівкою» соціального статусу їх власника.

Від XIV ст. на українських землях завдяки організації цехового виробництва виготовлення виробів, текстильних зокрема, отримало новий, якісний рівень, що проявилося у поєднанні західноєвропейського досвіду та сталих місцевих традицій [102]. Зазначимо, що на українських теренах на тлі переваги привізного товару [112] було й поодиноке місцеве виробництво в'язаних речей, які продукували у збірних цехах (суконному, рукавичному, шапкарському) [46; 102; 80]. До прикладу, відомим у XVI ст. не тільки у Львові, а й за межами Східної Галичини, був промисел шапок. Щоб отримати статус підмайстра шапкарського чи капелюшного цеху і здобути право на апробацію виробу («штуку»), учень повинен був мандрувати чотири роки, вивчаючи досвід чужоземних ремісників [115]. Тож у вироби західноукраїнських майстрів проникали запозичення, а то й копіювання виробів сусідніх країн (в'язані маґерки, берети, панчохи, рукавиці тощо). Серед розмаїтого асортименту виробів, які мав виготовити адепт-шапкар чи капелюшник, були і в'язані вироби, зокрема — великий шарф із білої вовни, а



Іл. 8. Львівський дроворуб, головний убір — в'язана спицями шапка-гамерка (Джерело: Рукописні фонди Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України (акварелі К.В. Кєлісінського), Інв. №11747/1403 (Опубліковано: Український народний одяг XVII — початку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського / авт. та упор. Крвавич Д., Стельмащук Г. — К. : Наукова думка, 1988)

[4] Приблизно цим періодом датовано рукавицю з Гданська (сучасна РП), виконану у техніці голкового стібка (За: [103, s. 106]).

[5] Більшість віднайдених фрагментів одягу та риболовецьких сітей походять з північних територій Давньоруської держави, де добре збереглась органіка, а саме — торфовища (Новгород, Білоозеро).



Іл. 9. В'язаний ковпак, с. Літки Чернігівської обл., КН-6473, Український центр народної культури «Музей Івана Гончара» (Публікується вперше)



Іл. 10. Капчури, в'язані спицями, с. Розтоки Косівського р-ну Івано-Франківської обл., 1930-і рр., КМГ-4726, Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини й Покуття ім. Й. Кобринського

також панчохи, берети, шкарпетки, гамаші. Адепт-шапкар мусів володіти кількома ремеслами та знатися на специфіці різних матеріалів: хутра, шкіри, вовняних тканин та пряжі та володіти розмаїтими способами оздоблення готових виробів. Наприклад, до обов'язкового асортименту так званих екзаменаційних речей входили: головний убір «півгусарка», «ґулка» (назва, очевидно, походить від кулястої форми головного убору) з бобрового хутра, шапка священнослужителя з віялоподібним оздобленням і селянська («хлопська»). Денна норма: п'ять шапок з вовни вищого ґатунку або шість коротких, сім «фелдрових», вісім «міткових» (бавовняних) з грубої вовни чи один італійський капелюх, 12 «ґулек», шість пар шкарпеток або три пари «шулдзял» (гамаші) жіночих чи чоловічих. Окрім капелюхів та шарфів вив'язували панчохи і берети [102; 80; 46].

Фактично до XVIII ст. у гардеробі заможного українського населення переважав трикотажний асортимент з країн Західної Європи, про що свідчать інвентарні описи майна громадян, перелік привізних товарів, цінники тощо [14].

Можна припустити, що трикотажні речі місцевого виготовлення купували головно представники середнього класу. Можливо, що в окремих випадках купували «крам» і сільські мешканці або ж запозичували окремі візерунки чи техніки, які згодом інтерпретували у декорі традиційних виробів.

Приблизно цим періодом (XVIII ст.) датуються згадки про діяльність на українських теренах ремісників-в'язальників[6] — як представників самостійного (окремішнього) ремесла[7]. Наприклад, наприкінці XVIII — на поч. XIX ст. на терито-

[6] Наприкінці XVIII ст. (1781 р.) порівняно з представниками інших професій, пов'язаних з виробництвом тканин та одягу, у Галичині працювало лише 13 в'язальників (панчішників) (За: [122]).

[7] Відома польська дослідниця І.Турнау датує появу ремісників-в'язальників з території України, а також сусідніх польських, словацьких, угорських та російських земель кінцем XVII — поч. XIX століття. Упродовж другої половини XVII ст. зафіксовано професійних в'язальників у Вільно, Ковелі та Слуцьку (сучасна Білорусь), у Познані, Любліні, Стрижуві, Опатуві (сучасна РП), на територіях Російської імперії — Володимирі та Галичі, в Румунії та на Балканах. Фільцову та в'язану продукцію виробляли у невеликій кількості у цехах Львова та Вільно; у Ковелі в'язальний цех був створений у XVII ст. (За: [113, s. 210; 105, s. 6]).

рії Галичини відомими осередками в'язання [спицями], де виготовляли панчохи, були Хирів [49; 2], Дукля [122] (продукували 300 пар панчіх щорічно), Броди. Очевидно, ці вироби були якісної роботи, оскільки були призначені для продажу в інші країни [122].

Від кінця XVIII ст. в'язану продукцію також продукували на панчішних мануфактурах. Оскільки основним асортиментом панчішних мануфактур були панчохи, надалі їх називали «панчішними», хоча могли продукувати й інші вироби. Початково панчішні вироби створювали не в'язальною (трикотажною) технікою, а з «кайстрового» (кастрового, повстяного) сукна. За технологією кайстровопанчішне виробництво було подібне до сукняного: півфабрикат панчохи виготовлявся у вигляді вузької смужки. Між процесом ткання та апретурою відбувалася додаткова операція — шиття панчохи та розтягування її на копилі. Такі панчохи були теплими, тривкими у носінні, недорогими, тому користувалися попитом і у незаможних верств населення. Лише з поширенням трикотажних машин ці панчохи замінилися в'язаними.

Переважно такого типу мануфактури розвинулися на базі суконних та фільцових, де була власна сировинна база. Окрім панчіх (основного в'язаного асортименту) виготовляли фуфайки, панталони, ковпаки, рукавиці. Поодинокі мануфактурні в'язальні осередки функціонували головно на центрально-східних територіях України: Катеринославщині, Чернігівщині (м.Клинці; Мглинський повіт), Путивльщині, на Поділлі (м.Ямпіль), Волині, Полтавщині, у Ряшкові, Харкові[8]. На Катеринославщині в 1814—1825 рр. була лише одна панчішна мануфактура. На Чернігівщині панчішне виробництво запрацювало приблизно у той самий період у складі суконних осередків. В Клинцях (нині — Брянська обл., РФ) вовну викорис-



Іл. 11. Капчури, в'язані спицями. З вишитою орнаментальною вставкою, с. Ясіня Рахівського р-ну Закарпатської обл., перша пол. XX ст., КМГ-4335, Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини й Покуття ім. Й. Кобринського

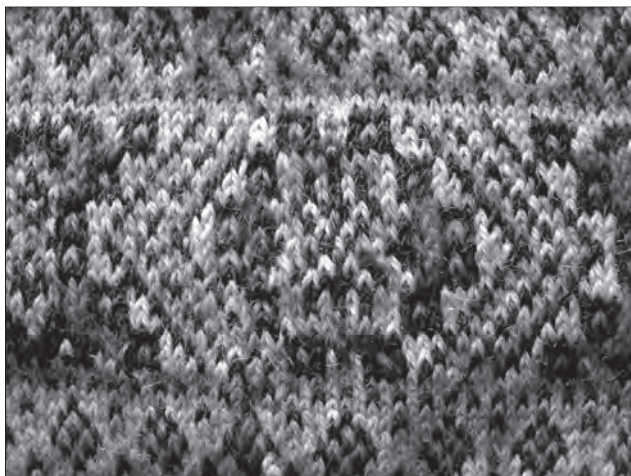


Іл. 12. Капчури, в'язані спицями, Косівський р-н Івано-Франківської обл., 1930-і рр., ОСКМ-1371, Івано-Франківський краєзнавчий музей

[8] Панчішно-рукавичне виробництво загалом було занедбане: на 1865 р. функціонувало лише чотири таких заклади — на Волині, Полтавщині, Харківщині та Чернігівщині, які до кінця століття практично припинили існування. Наприкінці XVII — на поч. XVIII ст. у Варшаві було лише дві панчішні мануфактури, у Кракові — невелика мануфактура Сєраковського, у Гродно (сучасна Білорусь) працювала фабрика (мануфактура) Антоні Тизенхауза з виготовлення шовкових, вовняних та бавовняних панчіх (За: [113, s. 210; 105, s. 6]).



Іл. 13. Капчури дитячі, в'язані спицями, Косівський р-н Івано-Франківської обл., ЕП-20271, Музей етнографії та художнього промислу у Львові



Іл. 14. Фрагмент капчурів, в'язаних спицями, с. Космач Косівський р-н Івано-Франківської обл., ЕП-67266, Музей етнографії та художнього промислу у Львові

товували, окрім килимів, і на панчохи. У Подільській губернії у 1816 р. існувало дві полотняні мануфактури, одна з яких у м. Ямпіль належала поміщикові Матвію Доброжанському. У Махновці на фабриці Прота Потоцького працювало п'ять в'язальних верстатів.

У вказаний період в'язані вироби поширювалися і в традиційному вбранні, головно через мандрівних ремісників-партачів, які в'язали селянам рукавиці і панчохи [62]. Окрім того, трикотажні речі могли придбати під час розмаїтих ярмарків, у крамницях чи навіть на так званих «блошиних ринках» (барахолках) [23]: конфекція стає доступнішою не тільки для менш заможних міщан, а й для сільських мешканців, у побуті яких поступово з'являються світські «модні» вироби.

В'язання: початок XIX — 30-ті рр. XX століття. Від поч. XIX ст. відомостей про в'язані вироби на українських теренах з'являється щораз більше, що пов'язано з низкою чинників[9]. Перш за все, виникає жваве зацікавлення матеріальною та духовною культурою українського народу, зокрема вбрання. Не зважаючи на те, що про традиційне, зрештою, як і про професійне в'язання в Україні цього періоду, відомостей значно менше, ніж про ткацтво чи вишивку, можна все ж таки стверджувати про інтенсивний розвиток цього промислу від поч. XIX століття. Одним з важливих фактологічних джерел, що підтверджує побутування в'язаних виробів в одязі різних соціальних прошарків Галичини у зазначений період, є акварелі Каєтана Кєлісінського та Юрія (Єжи) Глоговського, (1830-ті рр.) [94; 41; 22] (Іл. 6; Іл. 7; Іл. 8). Власне, зафіксовано в'язані спицями поперечносмугасті кольорові чоловічі головні убори, які побутували на північно-західних українських теренів (Піддубці, Рава-Руська, Зіболоки, Клепарів, Видів, Однова) [22] — гамерки, а також в'язані панчохи та рукавиці, що носили горяни. Подібні за формою в'язані ковпаки у XVIII—XIX ст. були поширені й у вбранні населення північно-східних територій України, які відрізнялися способом виготовлення та колористикою (Іл. 9)[10]. У праці Я. Головацького (1868) подано достатньо ємкі відомості про народні в'язані вироби з Галичини [та північно-східної Угорщини] — каптурки, шляфміци, нараквиці, капчури, штуци, рукавиці. Причому про появу окремих типів в українському вбранні (гамерка, шляфміца) автор говорить як про елемент запозичення від сусідніх народів, зокрема у німців та поляків [36].

[9] Зникає чітка межа між традиційним та міським вбранням, виробництво одягу проходить шлях від кустарного до професійного, деякі елементи традиційної ноші втрачають свою первинну функцію або взагалі виходять з ужитку, в побуті селян поширюються предмети одягу та інтер'єру, раніше не відомі.

[10] В'язані ковпаки побутували на Чернігівщині (частина територій тепер входить до складу РФ), Курщині (тепер — РФ), Слобожанщині (За: [23, с. 369]). Кілька зразків зберігається у фондах МУНДМ у Києві, Український центр народної культури «Музей Івана Гончара» (м. Київ).

Саме ці типи в'язаних головних уборів на поч. XX ст. вийшли з ужитку під впливом нових типів головних уборів (кашкетів, капелюхів).

Окремі етнографічні дослідження другої пол. XIX — поч. XX ст. підтверджують поширення в'язаних виробів в українській народній одежі, що, головно, стосується західних теренів та, зокрема, Карпатського регіону [36; 196; 107; 108; 109; 120; 98; 34; 35]. Передовсім це було пов'язано з кліматичними й географічними чинниками та особливостями декоративного мистецтва зазначеного ареалу. В'язані спицями та гачком вироби можна диференціювати за етнорегіональними (Гуцульщина, Бойківщина, Марморощина, Опілля, Західне Поділля, Буковинське Поділля, Покуття, Волинь, Полісся) та локальними (косівські, космацькі, верховинські, коломийські, печеніжинські, сопівські, рахівські, турківські, сокальські та інші) декоративними відмінами.

На особливу увагу заслуговує доповнення до взуття, характерне для Гуцульщини[11] — капчури, відомості про які походять принаймні від поч. XIX ст. Це один з небагатьох типів в'язаних виробів, що упродовж майже двохсот років зберігся у народній одежі українців карпатського регіону, зазнаючи головно функціональних змін. Їх в'язали з вовни домашнього виробництва (натуральної барви чи фарбованої), декоруючи кольоровим орнаментом — в'язаним чи вишитим. Очевидно, що такі в'язані шкарпетки привертали увагу своїми декоративними прикметами, оскільки саме про них [з-поміж інших в'язаних виробів] найчастіше згадують дослідники гуцульського народного мистецтва кінця XIX — XX ст. [36; 66; 98; 29]. Капчури вив'язували практично в кожному селі гуцульських Карпат, серед яких особливо вирізняються вироби з Космача, Верховини, Ворохти, Яворова, Ясині, Рахова (Іл. 10; Іл. 11; Іл. 12; Іл. 13; Іл. 14).

Виразними художніми ознаками характерні штуци зі с. Печеніжин та с. Сопів Коломийського р-ну, що на Покутті, які побутували в чоловічому та жіночому традиційному вбранні першої половини XX ст. Складний візерунок та техніки



Іл. 15. Штуци, в'язані спицями, с.Сопів Коломийського р-ну Івано-Франківської обл., КМГ-11469, Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини й Покуття ім. Й. Кобринського

виготовлення засвідчують майстерність виконання таких виробів, що уможливлює стверджувати про професійний осередок виготовлення народних в'язаних виробів. На відміну від колористично яскравих та орнаментованих зазначених виробів, лемківські вирізняються монохромністю (Іл. 15; Іл. 16; Іл. 17).

Наприкінці XIX — у першій третині XX ст. в одежі українців побутували в'язані рукавиці — яскравий декоративний акцент. Територіальні межі поширення цих виробів — практично усі регіони України, але з естетичного аспекту вирізняються покутські, гуцульські, частково бойківські, художні особливості яких виступали у синкретичній єдності з іншими типами в'язаного вбрання [61; 51; 58;].

Наприкінці XIX — на поч. XX ст. дієва роль у розвитку та пропагуванні в'язаних виробів у контексті народного мистецтва та промислу належала виставкам[12]. Саме під час огляду експонатів тисячі від-

[11] Цей тип в'язаного спицями доповнення до взуття був поширений в одязі країн Карпато-Балканського регіону (Болгарія, Румунія, країн колишньої Югославії, гірські райони Польщі, Словаччини, Угорщини, Австрії), а також країн Північного Кавказу (Дагестан) та країн Півночі.

[12] Наприкінці XIX — на поч. XX ст. в'язані вироби експонували на виставках: Вистава Крайова (1877), Вистава



Іл. 16. Штуци, в'язані спицями, с. Печеніжин Коломийського р-ну Івано-Франківської обл., О-3635, Івано-Франківський краєзнавчий музей

відувачів з різних куточків українських земель та сусідніх країн отримали можливість ознайомитися з витворами як місцевих, так і запрошених умільців. Саме під час таких подій відбувався «взаємообмін»: у професійних речах прочитувалося використання традиційних мотивів, і навпаки — у народних виробах з'являються нові техніки виготовлення та способи оздоблення (Іл. 18; Іл. 19; Іл. 20).

В'язані експонати переважно репрезентували на двох виставкових відділах: промисловому (жіноче рукоділля) і етнографічному (народне вбрання, домашній промисел). На промисловому відділі представляли роботи «модного» напрямку: вбрання (панчохи, хустини, шапки), предмети інтер'єра (пледи, подушки, фіранки, серветки, абажури), вив'язане гачком мереживне оздоблення. Виконавицями були вчителі й учениці гімназій, початкових та фахових шкіл, членкині жіночих товариств, приватні особи [74; 121; 123; 14; 99].

Традиційні «плетені» вироби були частиною головно етнографічних одягових комплексів. Порівняно з художніми тканинами та вишивкою — в'язання обмаль, але навіть ці поодинокі зразки дають уявлення про типологічні групи та художні особливості в'язаних артефактів кінця XIX — поч. XX ст. Ретельне фіксування інформації про виставки зазначеного періоду зберегло не тільки перелік експонатів, їх естетичний вигляд, а й поодинокі імена їхніх авторів. Зазначимо, що експонати переважно відбирали особи, які цікавилися народним мистецтвом конкретного регіону чи були задіяні у розвитку промислу та промисловості загалом (В. Дзєдушицький, В. Шухевич, Г. Шухевич, В. Федорович, Л. Вербицький та ін.).

Однією з перших виставок [63], яка відбулась на теренах Східної Галичини, стала виставка рільничо-промислова у Львові (1877) [104]. Переважно в'язані вироби було представлено жіночим «світським» рукоділлям: шапки, рукавички, панчішки, оздоблення одягу та білизни, в'язані гачком та спицями [3]. Про традиційні в'язані витвори конкретної інформації немає, але вірогідно, що їх могли експонувати разом з ткацтвом чи виробами з вовни.

Упродовж 1880 р. у Коломиї відбулося дві виставки, на яких було найповніше представлено мистецтво Гуцульщини, Поділля та Покуття — етнографічна та господарсько-промислова [65; 67]. Незважаючи на деяке непорозуміння між організаторами цих по-

етнографічна в Коломиї (1880), Виставка господарсько-промислова в Коломиї (1880), Вистава сільськогосподарська та промислова у Перемишлі (1882), Виставка виробів ткацьких і робот жіночих у Львові (1882), Виставка археологічна і етнографічна у Львові (1885), Виставка рільничо-промислова та етнографічна в Тернополі (1884, 1887), Буковинська Краєва виставка в Чернівцях (1886), Вистава старовини в Коломиї (1888), Всезагальна Крайова виставка у Львові (1894), Крайова-господарсько-промислова в Перемишлі (1903), Вистава промислово-сільськогосподарська в Бучачі (1905), Перша українська хліборобська виставка у Стрию (1909) та інші. Окрема роль у збереженні української культурної спадщини належить музеям, приватним колекціонерам зокрема. Саме у цих колекціях представлено найкращі зразки світового й українського професійного та народного мистецтва, в'язання зокрема, які, власне, і стали основним джерелом дослідження.

дій, мету та завдання виставок було досягнуто — народні витвори не залишили байдужими відвідувачів, привернувши увагу до типологічного розмаїття, технік виготовлення та мистецьких знахідок.

На етнографічній виставці експонати було представлено на двох відділах: етнографічному та відділі природних багатств. Серед них було виставлено народне вбрання із Коломийського, Косівського, Снятинського, Заліщицького, Борщівського повітів (24 одягових комплекси). В'язані вироби експонували у комплексах чоловічого вбрання з Коломиї (шапки, пояси, вовняні рукавиці), Косова (вовняні пояси, «капчорі» (камаші), рукавиці), Городенки — вовняні рукавиці та пояс [121].

На Виставці господарсько-промисловій у Коломиї (1880) в'язані спицями та гачком народні вироби презентували значно ширше. Виставили основні типи доповнень на руки та ноги — рукавиці, капчури, нараквиці, а також окремі вироби міської моди. Зокрема, О. Левицький зі с. Вербіж прислав від Юрка Федюка пару «двопальцевих» вовняних рукавиць, «виплетених» спицями. Такі ж вироби подано п. Герасимовичем зі с. Микуличин — дві пари рукавиць виконання Олени Орфенюк і Марусі Філян, вив'язані з грубої фабричної волічки. Одна пара в поперечні вузькі смуги червоного, чорного і жовтого кольору, друга — ясно-червоного кольору з поперечною широкою смугою посередині. Також Олена Орфенюк подала пару капчурів з доморобної вовни сірого кольору, з червоно-зеленими краями вгорі. Євдоха Орфенюк запропонувала дві пари нараквиць власної роботи з волічки червоного, жовтого та зеленого кольору «в костки».

Пані Г. Миськевич з с. Підлужа (Станіславський повіт) представила від Антона Івасишина три в'язані шапки і камізельку. Шапки округлої форми, маленькі, виготовлені спицями з тонкої вовняної нитки — чорна шапка з білим дном і коричнева («бронзова») з червоним [74].

На виставці сільськогосподарській та промисловій у Перемишлі (1882) в'язані вироби експонувались у відділі домашнього промислу: Ян Боярек з Улича та п. Маркєвіч з Лопушної виставили вовняні рукавиці і вовняні шапки, які виготовляли на той час у різних місцевостях краю.

Українські в'язані витвори також презентували на двох тернопільських виставках — Крайовій пасічно-городовій і домашнього промислу (1884) [101] та на етнографічній (1887) [118].



Іл. 17. Капчури, в'язані спицями, с. Річка Косівського р-ну Івано-Франківської обл., НД-23261, Державний Музей народної архітектури і побуту України



Іл. 18. Рукавиці, в'язані спицями, Косівський р-н Івано-Франківської обл., 1930-і рр., КН-44, Косівський музей мистецтва Гуцульщини й Покуття

На виставці 1885 року, на якій було представлено здебільшого народне мистецтво галицького Поділля, «плетені» речі оцінювали у відділі домашнього промислу (в комісії — граф В. Дзєдушицький, Т. Федорович, Л. Вербицький) та в секції жіночих робіт (запрошені — графині Дзєдушицька та Бавовровська) [101]. Їх [в'язані вироби] здебільшого розміщували серед одягу та ткацьких виробів (наприклад, рукавиці чи пояси).



Іл. 19.Фрагмент капчурів, в'язаних спицями, с. Ворохта Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл., КМГ-7863, Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини й Покуття ім. Й. Кобринського



Іл. 20. Фрагмент весільних капчурів, в'язаних спицями, с. Яворів Косівського р-ну Івано-Франківської обл., 1980-і рр., Польові матеріали автора, Косів, 2004 р. Публікується вперше

На тернопільській етнографічній виставці (1887) у групі народного одягу п. Ковалевський представив білі вовняні шкарпетки домашнього виробництва; п. Шухевич — дитячі панчохи з волічки; п. Володислав Федорович — «ходаки» зі шкарпетками; п. Вербицький і п. Павлікевич — рукавиці з Торганівки, Топчатова, Збаражчини [118].

Перша українська хліборобська виставка в Стрию (1909) [45] стала знаковою подією, що продемонструвала здобутки українства з різних обширів Галичини та Буковини [69]. В кількох виставкових залах було представлено сільськогосподарську продукцію, зокрема домашнього промислу і етнографії. У каталозі, в якому було подано інформацію про виставку та експонати, містяться дані про в'язані вироби і імена тих, хто їх виготовив чи прислав. Зокрема, подали панчохи (о. Сабадаш з Утропів), рукавиці (Волянська з Криворівні), чотири нарукавці (Тимінська з Печеніжина), дві пари рукавиць (О. Білецька з Печеніжина).

В'язані експонати привернули увагу і фахівців, і пересічних відвідувачів, а їх авторів було відзначено дипломами, медалями та грошовими винагородами за високоякісне «філігранне» виконання. Наприкінці XIX — на поч. XX ст. попит на такі речі посприяв розвитку спеціальної освіти, створенню осередків в'язання, пропагуванню в'язаних виробів у контексті народного мистецтва, що у 1920—1930-х рр. викристалізувалось у самобутній «український стиль» [60; 47; 48].

Від 20-х рр. XX ст. на розвиток народного мистецтва, промислу та виробництва в Україні суттєво вплинули політичні та соціокультурні чинники [47]. В Галичині у виготовленні одягу взорувалися на європейські модні тенденції, водночас використовуючи мотиви народного мистецтва, а то й автентичні вироби — у контексті пропагування української традиційної ноші й народного промислу[13].

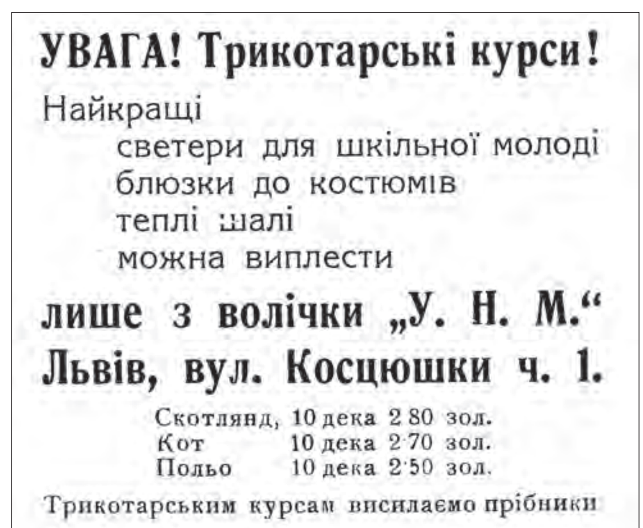
[13] На Східній Галичині пильно стежили за тенденціями моди, цікавилися модними журналами, виготовляли одяг, який відповідав європейським сучасним вимогам та стандартам — «…кожна жінка, що розуміється на моді, не вбереться інакше, тільки так, як послідні журнали вказують» (Зовнішній вид жінки за кордоном і в нас // Нова Хата. — 1928. — Ч. 10. — С. 8). Жіноцтво бере активну участь у громадському, суспільному та культурному житті реґіону, відкриває або відновлює давні промислові кооперативи в Коломиї, Львові, Станіславові, Підгайцях, Стрию, Тернополі, Чернівцях. У цих майстернях «…виробляють жіноче та дитяче вбраннє, капелюхи, білле, ручної роботи…народні строї. На курсах… навчають теоретично й практично крою, шиття, модняpства… гачкованя…» (Жіноцтво в світі й в нас // НХ. — 1926. — Ч. 6. — С. 7.).

Власне, про зацікавлення українським народним мистецтвом за межами українських земель свідчить виставка у Данцігу (м. Гданськ, сучасні території РП) (1931), на якій привернули увагу в'язані спицями гуцульські капчури з «*пестрим*» візерунком — «...новий світ, який бентежить та захоплює не привичного до ярких красок чужинця» [79]. Та й не менш знані на той час були в'язані шалики з Косова «...ріжнобарвні, а такі теплі, бо чисто вовняні...» [33].

«Плетені» вироби демонстрували на «ревіях мод» (покази мод — *О.К.*), виставках домашнього промислу і українського мистецтва[14], вечорах традиційної української ноші[15] в Галичині та за її межами, активність проведення яких припала на 1930-ті рр. Це було зумовлено стрімким нівелюванням народної традиції навіть у тих місцевостях, які упродовж багатьох століть зберігали архаїчні риси прадавньої



Іл. 21. Реклама у часописі «Нова Хата», 1930-і рр.



Іл. 22. Реклама у часописі «Нова Хата», 1939'9

української культури. Мета цих заходів — привернення уваги інтелігенції, фахівців, мешканців містечок та сіл до зберігання і пропагування народної ноші, достовірного її взаємокомпонування та перспективи практичного застосування.

На шпальтах преси лунали заклики до збереження народної одежі: «Ми мусимо прогнати з сіл міську ношу, дрантиву і погану. Наші вишиванки не можуть захоплювати тільки чужинців..., а забуває про неї наше село» [40]. Це, власне, стосувалось і в'язаних народних виробів, які поступово виходили з ужитку чи змінювали призначення. Наприклад, нараквиці втратили свою декоративність: їх використовували головно як деталь чоловічого вбрання під час роботи у лісі. Капчури, штуци та рукавиці навпаки, утилітарну функцію змінюють на декоративну: замість них у побуті з'являються фабричні шкарпетки та панчохи.

[14] Виставки в Рудках (1927), Нью-Йорку (США, 1927), Утрехті (Голландія, 1926), Перемишлі (1930), Празі (Чехія, 1930), Ню-Гевні (США, 1930), Самборі (1931), Дрогобичі (1931), Золочеві (1931), Станіславові (1931), Заліщиках (1932), Стрию (1932), Чикаго (США, 1933), Філадельфії (США, 1935), Щирці (1935), Львові (1936), Сколе (1936), Канаді (1937) та ін. відбулися заходами «У.Н.М.», «Труд-у», «Просвіти», «Сільського Господаря», СС. Василіянок та «Союзу Українок». «Українське Народне Мистецтво» («У.Н.М.») організовано влітку 1922 р. заходами Товариства «Союзу Українок» з метою розвитку українського народного мистецтва та домашнього промислу, пошуків ринку збуту виробів та покращення їх якості. Для досягнення мети було створено майстерні народної вишивки, мережок, ручних робіт, відкрито крамниці, спеціалізовані курси рукоділля, виставки народної ноші та «ревії» (покази) мод. Налагодився комерційний контакт з віденськими кооперативами, через які проводився збут українських виробів за кордоном: в'язані вироби з волічки, гаптування тощо (Що таке Українське Народне Мистецтво // Господарсько-кооперативний часопис. — 1922. — Ч. 6. — С. 64).

[15] На вечорах народної ноші було представлено комплекси вбрання з Бойківщини, Лемківщини, Поділля, Покуття, Сокальщини, Яворівщини, Волині, Підляшшя, Наддніпрянщини, Великої України, складовою яких були сітчасті очіпки, сітчасті пояси, капчури, холявки, вовняні рукавиці, мереживне оздоблення, торочки. Вечори проходили в Коломиї (1932), Львові (1934, 1936, 1938), Станіславові (1934), Бродах (1935), Радчі (1935), Самборі (1935), Кобиловолоках (1935), Коломиї (1936, 1937), Перемишлі (1937), Золочевів (1939), Жовкві (1939), Підгайцях (1939) та ін.



Іл. 23. Реклама у часописі «Нова Хата», 1936'10

Одним з небагатьох позитивних чинників впливу новомодних віянь на пропагування виробів українського народного промислу у 1920—1930-х рр., трикотажу зокрема, стало лещатарство. Цей активний зимовий вид спорту вимагав теплого, пластичного, м'якого та зручного одягу. Саме цим критеріям відповідали в'язані вироби з вовни — різноманітні светри, пуловери, шкарпетки, гетри, рукавиці, головні убори та шалики. Лещатарське вбрання, що за кроєм нагадувало гуцульську чоловічу ношу, добре надавалося до різних модифікацій. Штани і куртку декорували кольоровою вовною (на зразок кептарів, сердаків), як доповнення — використовували плетений пояс, кольорову шапочку-«клепаню», в'язані спицями капчури або холявки. Найчастіше гуцульський орнамент та колористику застосовували у прикрашанні в'язаних спицями і гачком [трикотажних] вовняних комплектів (головний убір, рукавиці, шкарпетки, шалики). Особливий попит отримали «плетéні» спицями яскраві геометричні візерунки, якими гуцулки оздоблювали традиційні капчури [58]. У декоруванні шапочок та шаликів часто використовували мотиви «пташки» або «оленики».

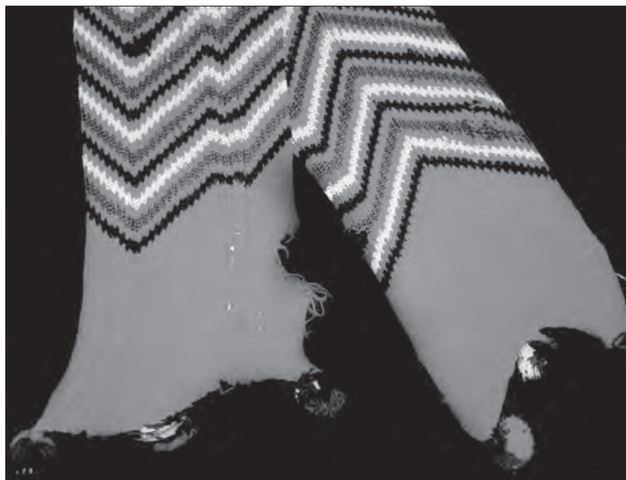
Значну роль у популяризації в'язання у першій половині XX ст. відіграла мистецько-професійна освіта. До поч. XX ст. перевагу у здобуванні фахового навчання мало жіноцтво з заможних родин, головно католицького та іудейського віросповідання. Окремих шкіл, де б навчали виключно в'язанню, не було: здебільшого це були осередки жіночого рукоділля, де, окрім в'язання, вчили шиття, виготовлення мережива, крій одягу та білизни, різноманітних способів декорування. Переважно практикували в'язання спицями та гачком, значно рідше — на спеціальному трикотажному обладнанні, виробляючи «модний» асортимент: панчохи, шалики, шалі, головні убори, светри, кафтанчики, пуловери, білизну, штанці, деякі типи інтер'єрних виробів, оздоблення тощо.

На території Галичини наприкінці XIX — на поч. XX ст. функціонували: школа жіночого рукоділля приватного типу, заснована у 1874 році товариством «Жіноча Праця» у Львові, при якій 1879 р. було створено школу трикотажних «панчішкових» виробів; жіноча школа при монастирі СС. Милосердя (1888 р.) у Переворську (сучасні території РП), відділ мистецького гаптування та мережива при художньо-промисловій школі у Львові (1882), факультативна школа ім. св. Схоластики у Кракові (1882), перша жіноча промислова спілка «Труд» у Львові (1900), Семінарія домашнього промислу «Ліги промислової допомоги» у Львові (1912), приватна школа Софії Мазуркової у Львові, спеціальна приватна школа жіночих робіт при школі СС. Бенедиктинок у Перемишлі (1886) [57], жіноча промислова школа в Коломиї (1889), приватна школа жіночого рукоділля у Львові (1913) та ін.

Упродовж 1920—1930-х рр. відбувається розвиток українських осередків фахового вишколу, що запроваджувалися завдяки просвітницькій та освітянській діяльності окремих інституцій [57; 55; 56; 17; 20; 10], зокрема приватної гімназії СС. Василіянок [5; 6], спілки «Труд», «Союзу Українок», «Сільського Господаря», «Рідної Школи», «Українського Педагогічного Товариства», кооперативу «Українське Народне Мистецтво», «Просвіти» та ін. Одна з небагатьох установ, де українських дівчат навчали ручних робіт та моделювання одягу, — приватна фахова жіноча школа СС. Василіянок у Львові (вул. Длугоша, 17): у 1929 р. вона [школа] «...одержала дефінітивну концесію...» на рівні з державними аналогічними школами, а 1934 р. — реорганізована в кравецьку гімназію. Її завдання — професійна підготовка молодих кадрів для промислових та торгівельних установ. В обсяг навчання ручних робіт входило: крій, моделювання, виготовлення жіночої та дитячої білизни, ручне і машинне шиття, гаптування на сітці. Здебільшого увагу приділяли крою та пошиттю одягу, білизни (відділ кравецтва та білизнярства), гачковані роботи використовували як оздоблення у вигляді мережива до білизняного асортименту, дитячих «пантофлів» (черевичків), серветок тощо. На завершення курсу влаштовували виставки робіт вихованок школи, де можна було споглядати мистецькі роботи, ви-

конані за народними та світськими мотивами. Важлива роль у плеканні національної свідомості належала сестрі Северині Париллє, Марії Лесняк, Ірині Гургулі, котрі, окрім виставок жіночого рукоділля, влаштовували експозиції виробів народного мистецтва та займалися етнографічним музеєм при гімназії. Випускниці школи СС. Василіянок [5; 6; 7] — Клавдія Кордуба-Дікенс, Марія Бачинська-Зелена, Катерина Кузьма — стали згодом власницями робітень та провідними майстринями у царині трикотажу [47; 48].

Особливо поширеними та доступними для широкого загалу упродовж 20—30-х рр. XX ст. стали курси ручного в'язання (при професійних школах, приватні, сталі, пересувні), на яких можна було отримати необхідні навички для виготовлення в'язаних виробів для власних потреб. Курси влаштовували: Кураторія Львівського Шкільного Округу, Міністерство віросповідання (релігії) та освіти, товариство «Громадська праця жінок», «Ліга Допомоги Промисловості», Товариство рукодільного ремесла для єврейської молоді, «Союз Українок», «Рідна Школа», «Жіноча громада», спілка «Труд», «Сільський господар», Українське Педагогічне Товариство [8; 9]. Навчали в'язати гачком та спицями светри, шапки, шкарпетки, шалики, рукавиці, комірці, серветки, хустинки, мереживне оздоблення білизняних та інтер'єрних виробів. На сторінках часописів усе частіше публікують практичні поради щодо виготовлення в'язаних виробів, рекомендації по догляду за ними та повний опис їх виконання, що уможливлювало зробити цей вид рукоділля доступним для всіх верств українського жіноцтва, зокрема сільських місцевостей. Одним з результатів таких курсів стала співпраця міських кооперативів («Вовна», «Українське Народне Мистецтво», «Базар», «Сокільський Базар» та ін.), які займалися виготовленням та продажем виробів народного промислу, та сільських жінок, котрі виготовляли в'язані вироби «під замовлення» (Іл. 21; Іл. 22; Іл. 23). Моделі светрів, шапок, рукавиць, шаликів розробляли під керівництвом інструкторок з в'язання, котрі їздили по селах, передавали зразки і сировину відповідного кольору та візерунків для «виплітання». Згодом збирали ці роботи та передавали кооперативам для реалізації. Тому часто у таких виробах простежувалось поєд-



Іл. 24. Фрагмент шалика, Виженка Вижницького р-ну Чернівецької обл., друга пол. XX ст., ЕП-20262, Музей етнографії та художнього промислу у Львові



Іл. 25. Пуловер хлопчачий. Артіль «Соцпраця», Чернівці, 1946 р., ЧКМ 10-VIII, Чернівецький краєзнавчий музей

нання тогочасних модних європейських тенденцій та українських традиційних мотивів.

На центральних та південно-східних територіях України у першій третині XX ст. в'язання розвивалося у дещо іншому руслі, що залежало від низки об'єктивних чинників. Перш за все, у цих регіонах у народному вбранні в'язані вироби були менш поширені, ніж на західноукраїнських. Типи виробів еволюціонували головно фабричної продукції: шкарпетки, рукавиці, головні убори, шалики не вирізнялися такими яскраво вираженими художніми особливостями, як-от гуцульські чи покутські. Зре-



Іл. 26. Светр жіночий. Автор — Галя Созанська-Климків, 1970—1980-ті рр., матеріали автора (Джерело: Козакевич О. Кольорова музика мисткині / О. Козакевич // Дзвін. — 2005. — № 7. — С. 111—112)

штою народне мистецтво було менш збереженим та консервативним через стрімкий розвиток фабричної промисловості ще від XIX ст. Це вплинуло на традиційне вбрання, яке швидко видозмінювалося під впливом міста та унаслідок зміни виробничих відносин. Наприклад, кепки повністю витіснили з ужитку в'язані ковпаки, ремені використовували замість вовняних поясів, поширеними стають рукавиці-пальчата, які, як і шкарпетки, вив'язували з якісної вовни, використовуючи «новомодні» візерунки. Власне під час Першої світової війни з західних територій на схід було перевезено текстильне, зокрема трикотажне, обладнання, головно до Харківської губернії. На цій базі на початку 1921 р. було створено 126 текстильних підприємства, з яких панчішно-трикотажних — 13.

Зважаючи на ідеологічні зміни 1920-х рр., все, що мало натяк на розкіш та багатство, трактувалося як прояв «буржуазної моди». Максимально строгий пуританський костюм відповідав вимогам «пролетарського» одягу, а виробники були зобов'язані «...піднімати культурний рівень селянства і пролетаріату...». Розмаїті шовкові панчішки, мереживо, білизна та інші вишукані вироби підпадали під категорію «гнилої моди Заходу». Трикотажні фабрики, які були створені на основі дрібних підприємств, артілей, продукували бавовняні та вовняні спортивні костюми, гімнастерки, светри, панчішно-шкарпеткові вироби — речі масового вжитку, які не вирізнялися художніми особливостями.

В'язання середини XX — початку XXI століття. Позитивні зміни, досягнуті у виготовленні вбрання, пропагуванні народного мистецтва, розвитку українського промислу у першій третині XX ст., у контексті яких розвивалося в'язання, знівелювали воєнні дії Другої світової війни. Повернення до домашнього виробництва було зумовлено перш за все відсутністю найнеобхідніших текстильних товарів. Речі втратили мистецьку вартість через низькоякісну сировину, спрощену колористичну гаму та обмеженість у декоруванні: утилітарність домінувала над естетичними уподобаннями.

У повоєнний період на західноукраїнських землях на базі націоналізованих текстильних підприємств створюють артілі й трикотажні фабрики, на центрально-східних — відновлюють їх діяльність [85; 15; 16; 21]. Наприклад, у Чернівцях 1940 р. було створено Чернівецький трикотажний трест, де на основі 33 націоналізованих підприємств організували дев'ять фабрик зі спеціалізації окремих виробництв: 2 — панчішні, 1 — верхній трикотаж, 3 — панчішно-трикотажні, 1 — рукавична, 1 — текстильно-галантерейна, 1 — фарбувальна [85]. На Івано-Франківщині упродовж 1940—1950-х рр. трикотажні вироби продукують артілі: в Тисмениці, Яблуневі, Ланчині, Заболотові, Галичі, Вигоді, Бучачі, Богородчанах та ін. [12; 13; 11;]. Відповідно можливість придбати готову [фабричну] продукцію негативно вплинуло на виготовлення в'язаних виробів в умовах домашнього промислу. У побут сільського населення входять вироби масового виробництва — шкарпетки, панчохи, кальсони, джемпера, жакети, спортивний одяг, натільна білизна та ін., основними споживачами яких стає молодь: традиційні в'язані вироби одягають лише люди старшого покоління [14; 15; 18]. Лише у найвіддаленіших районах, головно гірських територіях Карпат, в'язані вироби використовували у щоденному вжитку практично до середини XX ст.

Діяльність текстильних підприємств, трикотажних зокрема (Мукачево, Львів, Івано-Франківськ, Чернівці, Харків, Одеса, Полтава, Дніпропетровськ, Сімферопіль, Вінниця, Черкаси, Київ, Бердянськ, Біла Церква, Кременчуг, Мелітополь,

Донецьк) [18], відбувалась під наглядом спеціальних комісій при Раднаргоспах, Республіканських художніх рад, які приймали рішення щодо асортименту продукції, якості, художнього оформлення та залучення до виставкової діяльності різних рівнів. Від 1960-х рр. на трикотажних підприємствах створюють художні ради, в яких задіяні професійні художники-модельєри, що значною мірою вплинуло на естетичне оформлення в'язаного асортименту. Особливо ретельно готували продукцію для Міжнародних виставок та ярмарків, де українські трикотажні підприємства брали активну участь у складі текстильних СРСР (Каїр (ОАР), Лейпциг (НДР), Утрехт (Голландія), Будапешт (Угорщина), Касабланка (Марокко), Ґетеборг (Швеція), Турин (Італія), Познань (Польща), Чикаго (США), Лондон (Англія), Улан-Батор (МНР), Токіо (Японія), Кабул (Афганістан), Ізмір (Туреччина), Сідней (Австралія), Загреб (Югославія), Салоніки (Греція), Париж (Франція), Могадішо (Сомалі), Монреаль (Канада), Нью-Делі (Індія) та ін. [18]. У виготовленні таких виробів використовували високоякісну сировину [19], складні технологічні прийоми в'язання, а також різні способи декору, серед яких — орнаментальні композиції за народними мотивами.

У 1970—1980-х рр. традиційне в'язання відроджується у системі народних художніх промислів України [73; 90], особливо у тих реґіонах, де була сировинна база. Більшість українських жінок починають активно працювати у цій галузі, вивчаючи нові технологічні прийоми, водночас привносячи локальні етномотиви у їх художнє вирішення [56]. В'язані вироби, особливо ті, які були виконані за гуцульськими мотивами, стають популярними не тільки в межах тогочасного Радянського Союзу, а й за кордоном. Речі експонували на Всесоюзних та Міжнародних виставках у багатьох країнах світу (Єгипет, Німеччина, Бразилія, Франція та ін.), де їх високо оцінили за використання народних традицій у виготовлені сучасних виробів [51; 53; 54; 110; 111].

Серед відомих осередків художніх промислів — художньо-виробничий комбінат (ХВК) спілки художників та художньо-виробниче об'єднання «Гуцульщина» у Косові. Упродовж 1980—1990-х рр. при ХВК було два в'язальних цехи, де працювало близько 180 працівників, що представляли навколишні міста та села: Іллінці, Соколівка, Хімчин, Коломия, Заболотів, Розтоки, Кропівниця, Старі Кути, Річка, Новоселиця, Снятин, Микитинці, Попельники, Снідавка, Шешори, Пістинь, Космач, Шепіт, В.Ясенів, Хлібичин, Бабин, Вербовець, Тростяниця, Смодне, Черганівка, Брустури, Багна. Розвивалося два напрями в'язання — машинне та ручне. При комбінаті був в'язальний цех, устаткований плоскофанговими машинами, на яких в'язали джемпери, светри, спідниці, костюми. Ручним «плетінням» здебільшого займалися поза межами комбінату так звані «надомники». Більшість в'язальниць не мала професійної освіти, хоча володіли вони ремеслом досконало. Основним асортиментом були панчохи-«капчури», светри, комплекти, які вив'язували із сировини, що надавав комбінат — вовна місцевого виробництва і килимова пряжа. Для декору використовували сучасні переплетення та народні мотиви. На початку 1990-х рр. в'язальне виробництво, як і багато інших промислів, призупинено [53; 54; 110; 111].

Художньо-виробниче об'єднання «Гуцульщина» в Косові було осередком народних промислів реґіону. Продукування в'язаних речей та розквіт промислу припадають на 1982—1992 рр., коли у ньому було задіяно близько 500 працівників. Вироби виготовляли ручним способом із вовняної килимової пряжі та овечої вовни. Як і на художньо-виробничому комбінаті, на підприємстві працювали мешканці навколишніх сіл, котрі привносили розмаїття у процесі виготовлення. Зразки (розрахунки петель, орнамент, пряжа) в'язальниці отримували в об'єднанні від професійних художників, хоча кінцевий результат залежав від самої виконавиці. Деякі в'язальниці виплітали речі, не відступаючи від схеми. Більш творчі вносили свої незначні зміни — ритм смуг, зміна кольору, від чого кожен виріб набував нового, неповторного, а інколи — доволі несподіваного звучання.

В'язані вироби від 1983 р. продукували на фабриці 40-річчя Перемоги у м. Путила Путильського р-ну Чернівецької обл. (сьогодні — СВК «Гуцульські візерунки»). Переважно їх виготовляли надомники з овечої вовни та фабричної сировини, що практикується і дотепер [58].

Ще одним з проявів вторинної народної традиції у в'язанні другої пол. XX ст. стала праця професійних художників-модельєрів у складі експериментальних цехів трикотажних фабрик, у Будинках моделей, будинках побуту та ательє, а також в'язальниць-аматорів [52; 54; 125; 126], активна діяльність яких припадала на 1960—1980 рр. Майстри створювали сучасні за силуетом та кроєм моделі одягу, часто використовуючи мотиви народного мистецтва. Головно це проявлялося через декор одягу: колористичні поєднання, орнамент, способи оздоблення. Варто зазначити, що ці вироби визначалися доволі висохудожнім рівнем, про що свідчать різноманітні нагороди, відзнаки, які привозили творчі колективи з Всесоюзних та Міжнародних виставок [18; 19] (Іл. 24; Іл. 25; Іл. 26).

Повоєнні роки, брак необхідної текстильної продукції та бажання створити художній витвір на власний смак від середини XX ст. вплинуло на розвиток в'язання, гачком зокрема, що особливо проявилося у виготовленні інтер'єрних виробів. Можливість самостійно виробляти речі для прикрашування власної оселі позитивно вплинула на розвиток в'язання по всій території України [51; 49; 59; 61]. «Виплітали» покривала, скатертини, серветки, фіранки, портьєри, оздоблення до рушників, прошви до подушок, підзори до простирадл тощо. Варто зазначити, що з популяризацією журналів жіночого рукоділля («В'язання», «Радянська Жінка», «Рукоділля») у створенні в'язаних виробів стає можливим використання схем, запропонованих у цих виданнях. Тому часто у різних місцевостях траплялися в'язані вироби, подібні, а то й ідентичні, за візерунком та композиційними схемами. Лише в окремих випадках майстерність та фантазія майстрині надавали виробу індивідуальності та локальної ідентифікації (головно це проявлялося через вишивку та ткацтво).

Практично до поч. 1990-х рр. в Україні текстильна промисловість занепадає, згасають осередки народних промислів. Несприятливі економічні умови, наплив іноземного товару почасти не найкращої якості, відсутність попиту та ринків збуту жодним чином не сприяли розвитку традиційного мистецтва, в'язання зокрема. В'язані вироби «виплітають» лише у карпатському краї — вовняні капчури й рукавиці, та й ті не визначаються особливою якістю і естетичним смаком. Здебільшого в'язання практикують для власного вжитку та як сувенірний промисел. Поодинокі художні речі можна побачити лише у святкові дні, під час фольклорних свят (Гуцульщина, Бойківщина, Лемківщина): їх витягують з «бабусиної скрині» або «плетуть» найзавзятіші майстрині (Іл. 27; Іл. 28; Іл. 29; Іл. 30).

На зламі XX—XXI ст. народні в'язані вироби отримали нове звучання — через призму творчості українських дизайнерів одягу. Використовуючи традиційну колористичну гаму й орнамент та поєднуючи їх з сучасними технологічними вирішеннями, митці творять наступну віху у декоративно-ужитковому мистецтві України та індустрії моди зокрема. Можливо, у XXI ст. в'язані вироби повернуть собі колишню славу неповторної української автентики як-от майже сотню років тому в'язані на спицях гуцульські капчури з «пéстрим» візерунком — «...новий світ, який бентежить та захоплює не привичного до ярких красок чужинця» [79].

1. Архів Інституту народозавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Спр. 9 (1953 р.). — «С.Й. Сидорович. Українські народні тканини (довідник по фондах музею). 1953 рік» (С. 35—39).
2. Державний Архів Чернівецької області (далі — ДАЧО). — Ф. 1 — Оп. 1. — Спр. 73.
3. Центральний Державний історичний архів України у Львові (Далі — ЦДІАУЛ). — Ф. 165. — Оп. 1. — Спр. 355. — 22а. — Справа про влаштування Крайової вистави сільського господарства і промисловості у Львові в 1877 році.
4. ЦДІАУЛ. — Ф. 165. — Оп. 9. — Спр. 76. — 7 арк. — Дело о предоставлении субсидии «Комитету выставки домашного промысла в Коломые» (1912—1918).
5. ЦДІАУЛ. — Ф. 179. — Оп. 4. — Спр. 1509. — 25а. — Розклад занять приватної школи СС. Василіанок у Львові 1928/29 н. р.
6. ЦДІАУЛ. — Ф. 179. — Оп. 4. — Спр. 1510. — 25а. — Розклад занять приватної школи СС. Василіанок у Львові 1928/29 н. р.
7. ЦДІАУЛ. — Ф. 179. — Оп. 4. — Спр. 195. — 27а. — Навчальна програма для жіночих шкіл крою та шиття ліцейного рівня (1937).
8. ЦДІАУЛ. — Ф. 179. — Оп. 4. — Спр. 2673. — 7а.
9. ЦДІАУЛ. — Ф. 179. — Оп. 4. — Спр. 138. — 8а.
10. Державний архів Івано-Франківської області (далі — ДАІФО). — Ф. 845. — Оп. 2. — Спр. 25.

11. ДАІФО. — 262. — Оп. 1. — Спр. 348. — 77а.
12. ДАІФО. — Р. 845. — Оп. 2. — Спр. 16. — 42а.
13. ДАІФО. — Р.845. — Оп. 2. — Спр. 31. — 41а.
14. ДАІФО. — Р. 845. — Оп. 2. — Спр. 57. — 21а.
15. ДАІФО. — Р. 845. — Оп. 2. — Спр. 15. — 25а.
16. ДАІФО. — Ф. 845. — Оп. 2. — Спр. 22.
17. ДАІФО. — Ф. 845. — Оп. 2. — Спр. 25.
18. ДАІФО. — Р. 1349. — Оп. 12. — Спр. 224. — 69а.
19. ДАІФО. — Р. 1463. — Оп. 1. — Спр. 11. — 257а.
20. ДАІФО. — Ф. 1463. — Оп. 1. — Спр. 102. — 247а.
21. ДАІФО. — Ф. 1463. — Оп. 1. — Спр. 48.
22. Рукописні фонди Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України (акварелі Є. Глоговського і К. Келісінського). Інв. № 11523/1671, 11524/1672, К. Келісінський. Рукописні фонди ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України; Інв. № 11292/1432, Є. Глоговський. Рукописні фонди ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України. Датовані роботи 1834—1835 рр.
23. *Аксаков И*. Изследованіе о торговле на украинских ярмарках / И. Аксаков. — Спб., 1858. — С. 369.
24. Археология Украинской ССР (далі — АУС). — Т. 1. Первобытная археология. — К. : Наукова думка, 1985. — С. 71.
25. Археология Украинской ССР. — Т. 2. Скифы и сарматы. — К. : Наукова думка, 1985. — С. 102, 110.
26. Археология Украинской ССР. — Т. II. — Скифо-сарматская и античная археология. — К. : Наукова думка, 1986. — 592 с. — Библиография : С. 561—587; С. 130, 132, 231, 261.
27. Археология СССР : в 20-ти т. — Эпоха бронзы лесной полосы СССР. — Москва : Наука, 1987. — С. 19.
28. *Арциховский А*. Одежда / А. Арциховский // История культуры Древней Руси : в 2 т. — М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1951. — Т. 1. — С. 239.
29. *Білан М*. Народне вбрання Гуцульщини в контексті українського національного строю / М. Білан, Г. Стельмащук // Історія Гуцульщини : в 6 т. / за ред. М. Домашевського. — Т. 6. — Львів : Логос, 2001. — С. 297—335.
30. *Білан М*. Український стрій / М. Білан, Г. Стельмащук. — Львів : Фенікс, 2000. — С. 22.
31. *Бойко В*. Принципи створення та змін українського народного одягу / В. Бойко // НТЕ. — 1969. — № 3. — С. 46—50.
32. *Бурдо Н*. В'язання / Н. Бурдо // Енциклопедія Трипільської Цивілізації : в 2-х т. — К., 2004. — Т. II. — С. 111.
33. *Вільшанецька В*. Повиставові міркування / В. Вільшанецька // Нова Хата. — 1931. — Ч. 6. — С. 6.
34. *Вовк Хв*. Одежа / Хв. Вовк // Студії з української етнографії та антропології. — Прага, 1928. — С. 118—166.
35. *Волков Ф*. Этнографические особенности украинского народа / Ф. Волков // Украинский народ в его прошлом и настоящем. — Петроград, 1916. — С. 543—595.
36. *Головацкий Я*. О костюмах или народном убранстве русинов или русских в Галичине и северо-восточной Венгрии / Я. Головацкий — Петроград, 1868. — С. 39.
37. *Городцов В.А*. Археология / В.А. Городцов. — Т. I. Каменный период. — М. ; Л. : Госиздат, 1925. — 404 с. — Библиография : постраничная. — С. 344.
38. *Граков Б*. Каменское городище на Днепре / Б. Граков // Материалы и исследования по археологии СССР. — М. : АН СССР, 1954. — № 36. — С. 104, 113—114.
39. *Граков Б*. Скифы / Б. Граков. — М. : МГУ, 1971 — С. 53. — Библиография : С. 169.
40. Десять кіп стяжок і усміхів // Діло. — 1935. — Ч. 238. — С. 4.
41. Забуті скарби. Народний одяг України та Польщі в малюнках Є. Глоговського та К.В. Келісінського. Довідник виставки. — Львів ; Торунь, 2002. — 48 с.
42. *Здоровега Н*. Плетіння чи брання / Н. Здоровега // НТЕ. — 1968. — № 2. — С. 68—69.
43. *Исаенко В*. Древнее рыболовство в Полесье / В. Исаенко // Риболовство и морской промысел в эпоху мезолита — раннего металла в лесной и лесостепной зоне Восточной Європы / под ред. Н. Гуриной. — Л. : Наука, 1991. — С. 104, 105.
44. *Кайндль Р*. Гуцули / Р. Кайндль ; пер. з нім. З. Пенюк. — Чернівці : Молодий буковинець, 2000. — 208 с.
45. Катальог Першої української хліборобської вистави в Стрию. — Стрий, 1909.
46. *Кісь Я*. Промисловість Львова у період феодалізму (XIII — XIX ст.) / Я. Кісь, — Львів : В-во Львівського ун-ту, 1968. — С. 52, 104.
47. *Козакевич О*. Розвиток трикотажу 20—30-х рр. XX ст. на теренах Східної Галичини (модні тенденції, осередки) / О. Козакевич // Народознавчі зошити. — 2003. — № 5—6. — С. 766—775.
48. *Козакевич О*. Осередки трикотажного виробництва: Львів (кін. XIX — перша третина XX ст.) / О. Козакевич // Мистецтвознавство'11. — Львів, 2011. — С. 89—100.
49. *Козакевич О*. Бойківські в'язані вироби та мереживо кінця XIX — XX століття: локальні та художні особливості / О. Козакевич // Бойківщина. — Т. 3. — Дрогобич : Коло, 2007. — С. 441—447.
50. *Козакевич О*. Брання / О. Козакевич // Мала енциклопедія українського народознавства / за ред. С. Павлюка. — Львів : Афіша, 2007. — С. 65—66. — Бібліографія : С. 66.
51. *Козакевич О*. В'язання як вид українського декоративно-ужиткового мистецтва / О. Козакевич // Мистецтвознавство'03. — 2004. — С. 99—113.
52. *Козакевич О*. Кольорова музика мисткині / О. Козакевич // Дзвін. — 2005. — № 7. — С. 111—112;

53. *Козакевич О.* Косів — осередок в'язання ХХ ст. / О. Козакевич // Мистецтвознавство'05. — 2005.— С. 79—87.
54. *Козакевич О.* Косівщина — осередок в'язання ХХ ст. / О. Козакевич // Праці наукового товариства ім. Шевченка. Краєзнавство. — Т. ІІ. — Косів, 2006. — С. 270—280.
55. *Козакевич О.* Львів — осередок трикотажного виробництва (кінець XIX — перша третина ХХ ст.) / О. Козакевич // Народознавчі зошити. — 2012. — № 6 (108). — С. 1054—1086.
56. *Козакевич О.* Осередки трикотажного виробництва: Івано-Франківщина / О. Козакевич // Мистецтвознавство'10. — Львів, 2010. — С. 79—92.
57. *Козакевич О.* Осередки фахової освіти в Східній Галичині кінця XIX — першої третини ХХ ст.: в'язання / О. Козакевич // Народознавчі зошити. — 2009. — № 3—4. — С. 374—383.
58. *Козакевич О.* Традиційне в'язання (плетіння) на Гуцульщині кінця XIX — ХХ ст.: історія, типологія, художні особливості / О. Козакевич // Ґреґіт. — Львів, 2008. — С. 51—54.
59. *Козакевич О.* Традиційні мереживні та в'язані вироби на Буковині кін. XIX — ХХ ст. (за матеріалами мистецтвознавчих експедицій) / О. Козакевич // Народознавчі зошити. — 2011. — № 4 (100). — С. 704—718.
60. *Козакевич О.* Трикотаж Східної Галичини 20—30-х рр. ХХ ст.: мода в період між двома світовими війнами // Вісник ЛАМ. — 2003. — № 14. — С. 183—199.
61. *Козакевич О.* Українські традиційні в'язані вироби кінця XIX—XX ст.: локальні особливості (за матеріалами західних областей) / О. Козакевич // Записки Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка. — Т. CCLXI (261). Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. — Львів, 2011. — С. 503—524.
62. *Колосова В.* Климентій Зиновієв / Колосова В. — К. : Наукова думка, 1964. — С. 83.
63. *Король С.* Виставка промислів і рукоділля 1851 року у Львові. Науковий збірник / Софія Король // Мистецтвознавство'07 (2). — Львів : СКІМ. — 2007. — С. 35—44.
64. *Косаківський В.* Ткацтво на Вінниччині з найдавніших часів до сьогодення / В. Косаківський // Народне мистецтво. — 2002. — № 3—4. — С. 46.
65. *Кречковський Л.* Виставки / В. Кречковський // Енциклопедія Коломийщини / за ред. М. Васильчука, М. Савчука. — Зшиток 3. — Літера В. — Коломия, 2000. — С. 128—129.
66. *Матейко К.* Одяг / К. Матейко, О. Полянська // Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1987. — С. 189—203.
67. *Мельник Л.* Виставки / Л. Мельник // Енциклопедія Коломийщини / за ред. М. Васильчука, М. Савчука. — Зшиток 3. — Літера В. — Коломия, 2000. — С. 129—129.
68. *Михайлова Р.Д.* Художня культура Галицько-Волинської Русі / Михайлова Рада. — К. : Слово, 2007. — 496 с. : іл. — Бібліографія в кінці тексту. — С. 282.
69. *Надопта А.* З історії Першої української хліборобської виставки в Стрию / Андріана Надопта // Народознавчі зошити. — 2005. — № 1—2. — С. 185—190.
70. Наш домашній промисел // Кооперативна Родина. — 1939. — Ч. 11.
71. *Непріна В.* Виникнення та розвиток рибальства на території України / В. Непріна // Археологія. — № 64. — 1988. — С. 28—33.
72. *Нидерле Л.* Быт и культура древних славян / Л. Нидерле — Прага, 1924. — С. 190.
73. *Никорак О.* В'язання / Никорак Олена Іванівна // Українське народознавство. Навч. посібник / за ред. С. Павлюка. — К. : Знання, 2004. — С. 381—383.
74. *Ничай А.* Выставка господарско-промыслова в Коломые / А. Ничай — Станиславов, 1881. — С. 21—47.
75. *Новицька М.* До питання про текстиль трипільської культури / Новицька Марія // Археологія. — Т. ІІ. — 1948. — С. 44—61.
76. *Пасек Т.* Раннеземледельческие (трипольские) племена Поднестровья / Пасек Тамара. — М. : АН СССР, 1961. — С. 17, 26, 57.
77. *Пассек Т.* Трипільська культура / Пасек Тамара . — К. : АН УРСР, 1941. — С. 57.
78. *Післарій І.* Про ткацтво в добу міді-бронзи та раннього заліза / І. Післарій // Археологія. — № 38. — 1982. — С. 70—81.
79. По виставці українського народного мистецтва в Данціґу // Нова Хата. — 1931. — Ч. 9. — С. 2—3.
80. *Подолинський С.* Ремесла і хвабрики на Україні / С. Подолинський. — Женева : Работник і громада, 1880.
81. *Рабинович М.* Древнерусская одежда XI—XIII вв. / М. Рабинович // Древняя одежда народов Восточной Европы. — М. : Наука, 1986. — С. 46.
82. *Рыбаков Б.* Ремесло Древней Руси / Б. Рыбаков. — М. : АН СССР, 1948. — С. 585.
83. *Рикман Э.* Одежда народов Восточной Европы в раннем железном веке. Скифы, сарматы и гето-даки / Э. Рикман // Древняя одежда народов Восточной Європы. — М. : Наука, 1986. — С. 10.
84. *Семенов С.* Первобытная техника (опит изучения древнейших орудий и изделий по следам работы) / С. Семенов // МИА. — № 54. — М. ; Л. : АН СССР, 1957. — С. 124, 175—228.
85. *Сидор Б.* Розвиток промисловості Чернівецької області (1940—1958 рр.) / Б. Сидор // Минуле і сучасне Північної Буковини. — К. : Наукова думка, 1972. — С. 75—84.

86. *Сидорович С.* Художня тканина Західних областей УРСР / С. Сидорович. — К. : Наукова думка, 1979. — С. 13.
87. *Скржинська М.* Костюм ольвіополітів елліністичної доби / М. Скрижинська // Археологія. — № 4. — 1990. — С. 29—42.
88. *Сорокин В.* Орудия труда и хозяйство племен Среднего Триполья Днестровско-Прутского междуречья / В. Сорокин. — Кишинев : Штинца, 1991. — С. 141, 142;
89. Стародавнє населення Прикарпаття і Волині (доба первіснообщинного ладу). — К. : Наукова думка, 1974. — С. 42.
90. *Стельмащук Г.* В'язання. Мереживо / Стельмащук Галина // Народні художні промисли УРСР. — К. : Наукова думка, 1986. — С. 44—45.
91. *Стельмащук Г.* Одяг / Стельмащук Галина // Історія української культури XIII — першої половини XVII століть : в 5 т. — Т. 1. — К. : Наукова думка. — С. 123.
92. *Стельмащук Г.* Українське народне вбрання / Стельмащук Галина. — Львів : Апріорі, 2013. — 256 с., іл. — Бібліограф.: С. 249—255.
93.*Стрельник М.* Про технологію прядіння за античної доби в Надчорномор'ї / М. Стрельник, М. Хомчик // Археологія. — 2005. — № 1. — С. 70—75.
94. Український народний одяг XVII — початку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського / авт. та упор. Крвавич Д., Стельмащук Г. — К. : Наукова думка, 1988. — 268 с.
95. Український народний одяг / під ред. Л. Бурачинської. — Торонто ; Філадельфія, 1992. — 311 с.
96. *Шовкопляс И.* Мезинская стоянка / И. Шовкопляс. — К. : Наукова думка, 1965. — С. 53, 202.
97. *Шовкопляс І.* Кам'яний вік на території Української РСР / І. Шовкопляс. — К. : АН УРСР, 1962. — С. 106.
98. *Шухевич В.* Гуцульська ноша / Шухевич Володимир // Материяли до українсько-руської етнології. — Т. II. — Львів : НТШ, 1899. — С. 120—139.
99. *Шухевич В.* Вистава виробів ткацьких і робот жіночих у Львові / Шухевич Володимир // Зоря. — 1882. — № 1. — С. 13—14.
100. *Шрамко Б.* Поселення скіфського часу біля станції Шовкова / Б. Шрамко // Археологія. — Т. XVI. — АНУ РСР, 1964. — С. 181—190.
101. *Boberski W.* Sprawozdanie z krajowej wystawy pszczelniczo-ogrodniczej i przemysłu domowego w Tarnopolu / W. Boberski. — Tarnopol, 1885.
102. *Charewiczowa L.* Lwowskie organizacje zawodowe za czasów Polski Przedrozbiorowej / Charewiczowa L. — Lwów, 1929. — S. 90, 92.
103. *Kamińska J.* Włokiennictwo Gdańske w X—XIII w. / Kamińska J., Nachlik A. // Acta archaeologika universitatis Lodziensis. — № 6. — Lódż, 1958. — S. 106.
104. Katalog krajowej wystawy rolniczej i przemysłowej we Lwowie 1877. — Lwów, 1877. — S. 6.
105. *Kołaczkowski J.* Wiadomości o fabrykach i rękodziełach w dawnej Polsce / Kołaczkowski J. — Warszawa, 1881. — S. 6.
106. *Kolberg O.* Ubiór / Kolberg O. // Chelmskie. Obraz etnograficzny. — T. 1. — Kraków, 1890. — S. 43—57.
107. *Kolberg O.* Dzieła wszystkie. Ruś Karpatska / Kolberg O. — Wrocław ; Poznań, 1970. — 341 s.
108. *Kolberg O.* Ubiór / Kolberg O. // Pokucie. Obraz etnograficzny. — T. 1. — Kraków, 1882. — S. 35—49.
109. *Kopernicki J.* O Góralach Ruskich w Galicyi / Kopernicki J. — Kraków, 1889. — 34 s.
110. *Kozakevych O.* Knitting / Kozakevych O. // Cultural heritage of the Carpathian region of Ukraine.— Kiev, 2008. — S. 30—32.
111. *Kozakevych O.* Kosów Huculski — ośrodek dziewiarstwa Ukrainy Zachodniej XX wieku / Kozakevych O. // Łemkowie, Bojkowie, Rusini. Historia, współczesność, kultura materialna i duchowna. — T. III. — Zielona Góra, 2009. — S. 271—279.
112. *Lewicki St.* Targi lwowskie od XIV—XIX wieku / Lewicki St. — Lwów. — 73 s.
113. *Liske X.* Cudzoziemcy w Polsce / Liske X. — Lwów, 1876. — S. 210.
114. *Lozinski W.* Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku / Lozinski W. — Lwów, 1902. — S. 327.
115. *Marguerite Dubuisson.* La bonneterie de Moyen-Age / Marguerite Dubuisson // BBNC. — P. 39.
116. *Moszyński K.* Kultura ludowa słowian / Moszyński K. — T. 1. Kultura materialna. — Kraków, 1929. — 710 s.
117. Przemysł domowy // Wystawa krajowa. — № 5. — 1877.
118. Przewodnik informacijny po wystawie etnograficznej w Tarnopolu. — Tarnopol, 1887.
119. *Schnaider J.* Z kraju huculów / Schnaider J. // Lud. — 1899. — Rok 5. — S. 150—151.
120. *Sokalski B.* Powiat Sokalski / Sokalski B. — Lwów, 1899. — S. 54—68.
121. *Turkawski M.* Wystawa etnograficzna Pokucia w Kołomyi / Turkawski M. — Kraków, 1880. — S. 13, 14, 15.
122. *Turnau I.* Historia dziewiarstwa europejskiego do początku XIX wieku / Turnau I. — Wrocław ; Warszawa : WPAN, 1979. — S. 106.
123. Wystawa krajowa rolnicza i przemysłowa w Krakowie // Czasopismo techniczne. — 1887. — № 9. — S. 101—103.
124. Σοφία Τσουρίνάκη. The technique of Sprang: From the Greek headgear to the woolen headdress of Egypt and the belt of Arcadia / Σοφία Τσουρίνάκη // ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ&ΤΕΧΝΕΣ. — № 84. — S. 14—20.
125. http://vezha.org/kultura/n_16699/nadija_solomko_vjazhe_spytsjamy_ikony_yiyi_roboty_eksponuyutsja_u_ivanofrnkivskij_kavjarni.html // Наталія Лозовик. Надія Соломко в'яже спицями ікони. Її роботи експонуються у Івано-Франківській кав'ярні.
126.http://www.umoloda.kiev.ua/regions/72/171/0/35873/ Спершу був Ісус. І був він в'язаний.

Olena Kozakevych

ON THE ART OF TRADITIONAL UKRAINIAN KNITTING: HISTORICAL ASPECT

The article has presented main stages in traditional Ukrainian art of knitting from the sources of craft to the early XXI c. In the course of research-work has been studied a problem as for the appearance of knitted prototypes along the ancient Ukrainian lands in prehistoric epoch; an attempt of comparative characteristics in the context of analogous European phenomena was made. Main attention has been paid to the artifacts of folk art, although with the aim of fuller enlightening of certain phenomenon and events objects of professional craft were taken into account too. Principal tendencies in formation of local features as well as some peculiarities in the typological groups of knitted ware and characteristic artistic traits have been defined. Analytic research has shown the changes in knitting, correlative ratio of traditions and influence of novation.

Keyword: knitting, technique, prototype, textile, tradition, art, exhibition, education, novation.

Олена Козакевич

ИСКУССТВО ТРАДИЦИОННОГО УКРАИНСКОГО ВЯЗАНИЯ: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В статье рассмотрены основные этапы развития украинского традиционного вязания в историческом аспекте — от истоков до начала XXI века. Рассмотрено появление прототипов вязаных изделий на древних украинских землях в доисторические времена, сделана попытка сравнительной характеристики в контексте аналогичных европейских явлений. Внимание главным образом сосредоточено на народном искусстве, хотя для раскрытия отдельных явлений и событий привлечено и профессиональное. Выявлены основные тенденции формирования локальных особенностей вязания, особенности типологических групп вязаных изделий, характерные художественные особенности. Проанализированы видоизменения вязания, место традиции и новаторские влияния.

Ключевые слова: вязание, техника, прототип, текстиль, традиция, искусство, выставки, образование, новаторство.



Ярослав ТАРАС

ПИВНИЦЯ В МОЛДАВСЬКІЙ САДИБІ: АРХІТЕКТУРНО-ДЕКОРАТИВНИЙ АСПЕКТ

Розглядається традиція архітектурно-конструктивного та декоративного вирішення пивниці в Молдові, наводяться приклади розташування пивниць у дворі садиби відносно житлового будинку, типи їх композиційного вирішення, простежується їхній ґенезис.

Ключові слова: Молдова, пивниця, архітектура, декор.

Важливе значення не тільки в житті, а й серед споруд садиби молдавського селянина відігравала пивниця (беч — beci, пивниця — pivniţă, груба — hrubă). Вона є однією з важливих елементів архітектурної композиції двору, часто має домінуюче значення серед інших господарських забудов. Пивниця була породжена характером сільського господарювання[1], природними умовами (доволі жарке літо і можлива холодна зима). Пивниця призначалася не тільки для зберігання вина й інших продуктів сільського господарства, але й була невеликим підприємством по переробці винограду, могла виконувати функцію невеликої літньої кухні. Вона завжди займала вагоме місце в садибі молдавського селянина, була особливо цінним об'єктом, в якій зберігались продовольчі запаси, сільськогосподарська та тваринницька продукція, від яких залежало життя і добробут родини. В XIX ст. пивниця стає символом сімейного благополуччя, за її архітектурним вирішенням можна було визначити матеріальну заможність родини. Вона була маркером, який свідчить про стан і місце родини в громаді. З цієї причини її архітектурно-декоративному вирішенню часто приділяли більше уваги, ніж самому житловому будинку. Дійсно, замилування до пивниці в молдаван велике. Висохудожні взірці пивниць можна зустріти в селах, де традиція оздоблення самого житлового будинку досить слабка. Всі садиби в Молдові мають пивниці, правда, різні за розмірами і багато прикрашені, інші скромно. Пивниця настільки увійшла у побут молдаван, що для неї були випрацьовані власні архітектурно-декоративні вимоги правила щодо спорудження. Культура декоративного оформлення пивниці розповсюдилась по всій території Молдови.

Архітектурно-конструктивна схема побудови пивниці практично на всій території однакова. Це доволі широке підземне приміщення, перекрите кам'яним зводом, сполучається з поверхнею сходами в 10—16 сходинок або пандусом. Нахилений вхід до пивниці також перекритий зводом, в стінах якого зроблені ніші для зберігання продуктів. В умовах розвитку дрібнотоварного виробництва, коли виник-

[1] Ще в феодальній Молдові цінувались вина. З середини XIX ст. виноградарство молдавського селянина з домашнього підсобного промислу переросло в значну галузь господарства, яка не могла обійтись без пивниці. Походження терміна пивниця необхідно пов'язувати із закладом, де продавали і пили пиво, пізніше зберігали вино.

ла потреба в більш гнучкій експлуатації приміщення для зберігання, була вдосконалена конструкція ями, яка з часом перетворилася в добре продумане та захищене від перепаду температур підземне сховище, яке мало зручне сполучення із землею.

Місце пивниці в плануванні садиби визначалось двома умовами. Перша базувалась на утилітарних вимогах: пивниця повинна бути максимально близько до хати, мати перед собою вільну площадку (2—12 кв. м) для виробництва домашнього вина, підготовки продуктів до подальшого зберігання. Утилітарність також була продиктована тим, що окрема від будинку пивниця надавало свободу в черговості спорудження будинку і пивниці. Друга була продиктована художніми вимогами, які дозволяли її розміщення в тому чи іншому місці, так щоб організувати гарну просторову композицію всієї садиби.

З великої кількості прикладів розташування пивниці в дворі молдавської садиби найбільш типовими є:

• розташування її поряд з житловим будинком;

• при вході в двір;

• на осі входу в садибу з боку вулиці.

Варіантів розташування пивниць відносно житлового будинку є дуже багато. З цього багатства можна виділити два характерні типи їх розташування: в одну лінію з фасадом; під прямим кутом до фасаду житлового будинку.

Просвіт між будинком і пивницею заповнюється кам'яною стіною або зеленими насадженнями. Найбільш розповсюдженою пивницею в Молдові є окремо розташована від житлового будинку. Є випадки, коли пивниця влаштовується під будинком, посередині або в самій нижчій його точці. Найчастіше такі пивниці споруджуються при наявності високого цоколю, тобто будинку, збудованого на рельєфі. Вхід у таку пивницю розташований на головному фасаді під високим виносним ганком. Таке вирішення не тільки давало можливість раціонального використання об'єму під хатою для пивниці, але й придавало будинку монументальності і збагачувало його вигляд за рахунок нових пропорцій, утворених високим цоколем. На відміну від окремо розташованих пивниць, вхід у них вирішується без якихось прикрас. Це обумовлене тим, щоби не порушити архітектурну композицію фасаду. На півдні, і рідше в центральній частині Молдови, пивниця може бути під будинком і на спокійному рельєфі. При такому вирішенні вхід у пивницю висувається вперед площини фасаду.

Розміри і конструкція пивниць під будинком така, як і в окремо розташованих, різниця лише в послідовності будівництва — пивниця будується раніше, ніж будинок, що обумовлено особливостями зводу перекриття пивниці. Виступаюча перед фасадом пивниця розміщується не по осі головного фасаду, а збоку. Фасаду такої пивниці приділяється велике значення. В усіх випадках такі пивниці не мають безпосереднього зв'язку з будинком. Вхід у них здійснюється тільки з двору. Приклади влаштування пивниці під будинком в цокольному об'ємі мають багато аналогій із румунським і українським народним житлом.

З вирішенням утилітарного призначення народні будівничі також розробили одне із найскладніших завдань — архітектурно-художнього оформлення надземної частини пивниці.

Дослідження показали, що зовнішній вигляд надземної частини в сучасному його вигляді виник і розвинувся порівняно недавно, власне з появою штучного каменю (черепашника), який почали використовувати для будівництва. Архітектурне вирішення пивниць формувалося під впливом архітектурно-конструктивного вирішення воріт і пивниць монастирів, які були увінчані трьома главками, а пілони прикрашені розписом. (Витоки архітектурно-конструктивного вирішення молдавських пивниць можна побачити в кам'яних воротах Капріянського та Гиржавського монастирів).

Аналіз пивниць більшості країн південно-західної і південно-східної частини Європи, де культивується виноград і де подібні економічні і природні умови, показав, що такої різноманітності і краси пивниць, як у центральній частині Молдови в районі ріки Реута середньої течії Дністра, ми ніде не зустрічали. Приєднуючись до думки багатьох дослідників, можна сказати, що як житлові будинки цієї зони, так і пивниці були продуктом місцевої народної творчості [1, с. 61; 2, с. 63; 3, с. 166].

Кращі взірці пивниць можна зустріти в селах Желобок (Zhelobok), П'ятра (Pyatra) Оргеєвський р-н, Хородиште (Khorodishte), Слободзея-Городиштя (Sloboziya-Khorodishte), Ципова (Tsipova) Резинський р-н, Баланешть (Belenesht) Ниспаренський р-н, Фурчень (Furchen) Оргеєвський р-н. У мол-

довській пивниці архітектурно-декоративному оформленню піддається тільки наземна частина з боку входу. Дві бокові стінки не декоруються. Це гладкі кам'яні стіни, що входять у земляний насип під нахиленим входом у підземелля. Художньо-декоративне оформлення пивниці залежало від її розташування до будинку.

Якщо пивниця була на одній лінії з головним фасадом будинку, вона ставала складовою головного фасаду, її оформленню приділялася велика увага. Такий підхід до вирішення пивниці надавав садибі мальовничості. Симетричне вирішення фасаду будинку і вимагало її неординарного подання, тобто високої архітектурно-декоративної противаги житловому будинку. Всю різноманітність фасадів пивниць за архітектурно-композиційними і конструктивними ознаками можна звести до двох типів:

- основу композиції пивниці складають два пілони, перекритих балкою або фронтоном, між якими розміщуються стулки вхідних дверей;
- основу композиції пивниці складає стіна з дверним просвітом посередині, перекриття у вигляді двосхилого даху.

Найчастіше зустрічається конструктивна схема: це два кам'яні пілони, перекриті балкою або аркою, над якою встановлюється скульптурна прикраса. Пілони можуть бути перекриті фронтонами трикутного, трапецієвидного і напівкруглого обрисів. Для створення виразного силуету пивниці фронтони завершуються об'ємними скульптурами у вигляді кам'яної квітки або своєрідних пірамід, обелісків. Крупні форми завершень надають цій невеликій споруді монументальності, при цьому не втрачається масштаб людини.

Подібними завершеннями увінчуються не тільки фронтони і арки пивниць, а й пілони, на які вони опираються. Площини пілонів заповнені дрібною різьбою геометричного або рослинного орнаменту. В кожному пілоні зроблені невеликі ніші глибиною до 20 см, в які ставлять горщики, чашки, а також ліхтарі, свічки, коли йдуть в пивницю в темний час доби. Крім того, в пілонах окреме каміння може бути висунене вперед на 2—3 см, що дає можливість членувати пілон по вертикалі на горизонтальні ряди. Самі виступаючі кам'яні ряди декоруються різьбою геометричного орнаменту, на основі похилих і пересічних ліній, концентричних кругів і ромбів. Для надання більшої декоративності один ряд каміння може бути оброблений крупним рельєфом, ромбами або горизонтальними валиками. В тих випадках, коли дверний просвіт між пілонами перекривається балкою (на ній може бути встановлений декоративний фронтон), в ній вирубуються своєрідні сухарі.

В площині фронтону по його центру або по боках може бути вставлений один крупний квадратний камінь з вирізаним орнаментом у вигляді багатокутної зірки в колі, а по боках можуть бути вставлені також каміння, але менших розмірів. Пивниці цього типу виглядають дуже монументально завдяк: білизні стін, яка контрастує в навколишньому середовищі; багатій світлотіні, об'ємним скульптурним формам завершень; різноманітній різьбі і кольору окремих деталей.

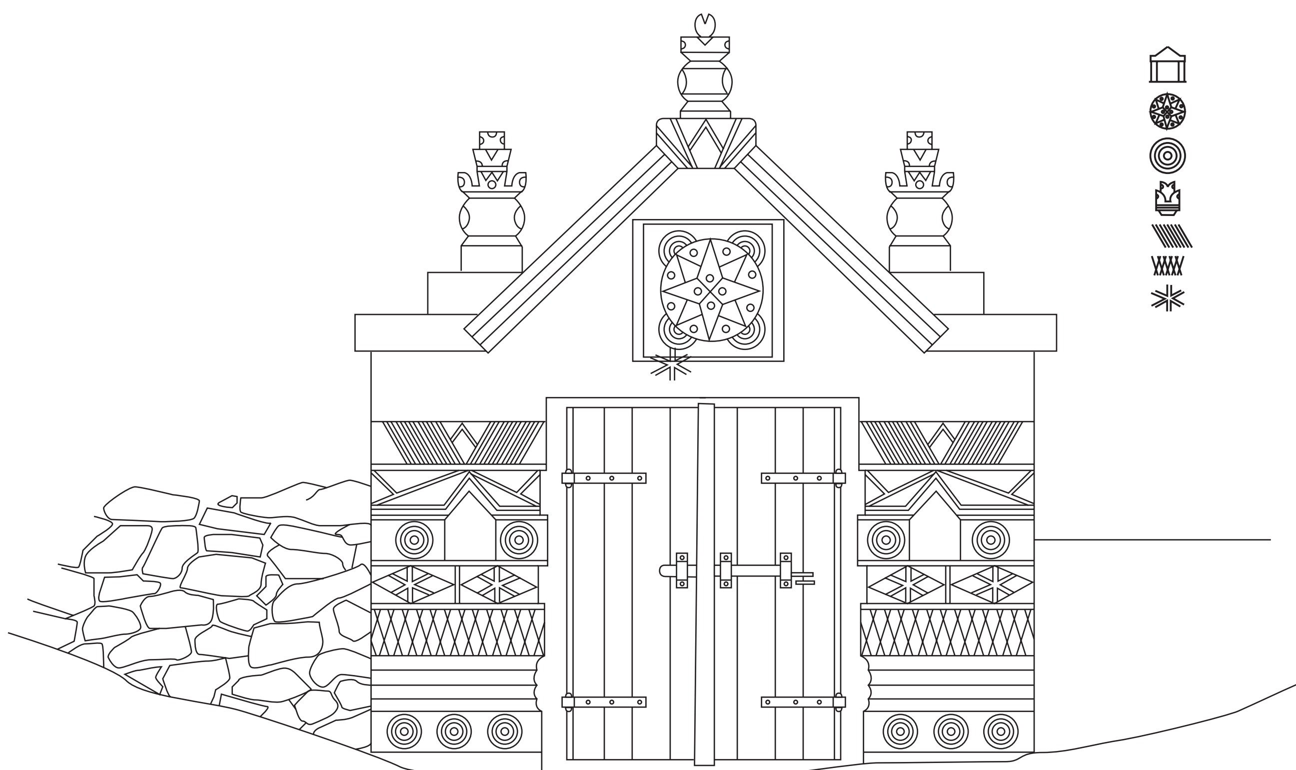
Монументальність пивниці ще сильніше підкреслюється природними чинниками — в осінні місяці, коли білизна стіни і різьба входить у сильний контраст з сірими барвами ділянки двору та іншою забудовою.

Інший тип входу в пивницю у вигляді стіни з дверним просвітом і вікнами можна зустріти в с. Фурчень (Furchen) Оргеєвського р-ну. Цей тип менше розповсюджений. Відрізняється він від першого не тільки фасадом, але й планом. Дуже часто такі пивниці виконують і функцію літньої кухні. Пивниця-кухня влаштовується на верхній площадці, де створюється друга камера з піччю і двома маленькими віконечками, що виходять на фасад. Розміри такої кухні становлять від 1,5 x 1,5 м до 2,4 x 2,4 м. Пивниця-кухня, можна сказати, не що інше, як один з видів землянки, в якій жили в XVII—XVIII ст. переселенці в Молдову [4, с. 69]. Після того, як населення перейшло жити в наземне житло, така землянка почала використовуватись як комора для зберігання продуктів. Єдине, що фасад пивниці-кухні істотно відрізняється від фасаду першого типу пивниці. Фасад пивниці-кухні має більш витягнуті по горизонталі пропорції, оформлення строгіше. Фронтон і сама стіна декорована лише окремими круглими або квадратними розетками, розташованими у визначеній системі, пов'язаній з розмірами кам'яних блоків.

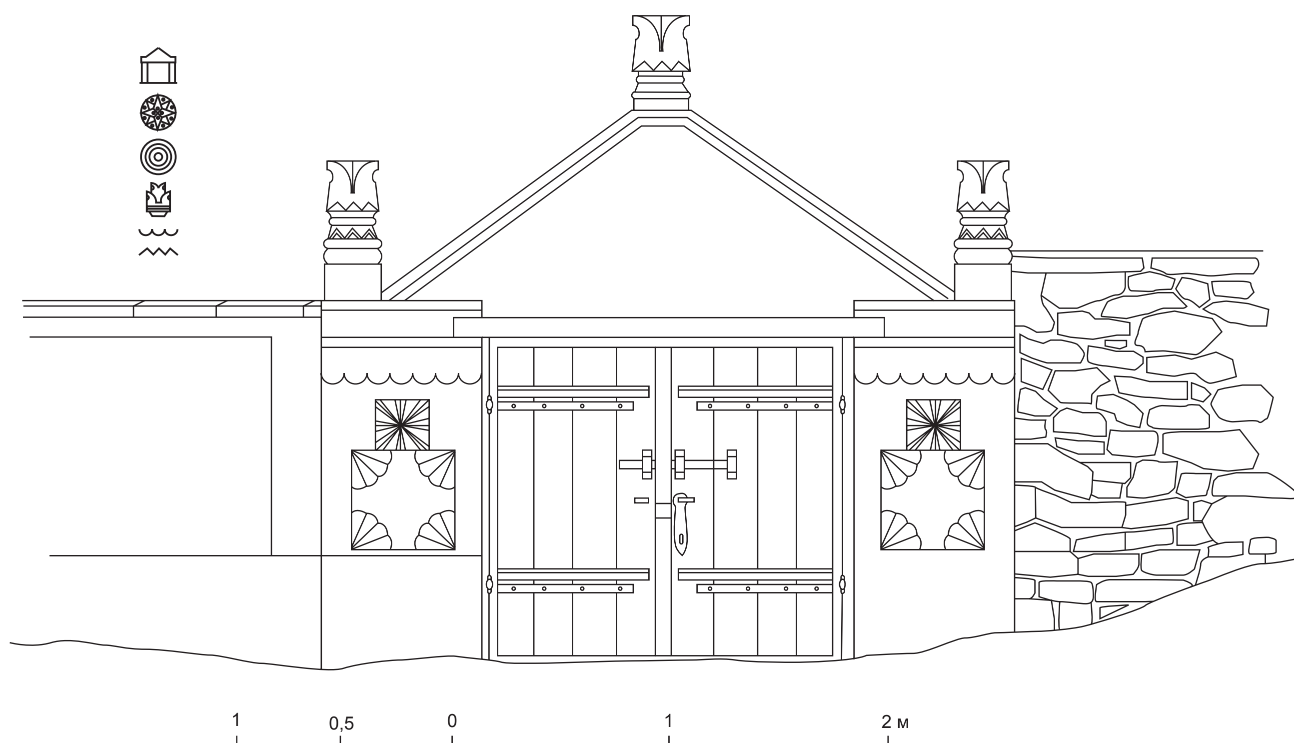
Дотримуючись старих традицій і приписів, що місце приготування їжі повинно бути поблизу до харчових запасів, можна знайти літню кухню і при пер-



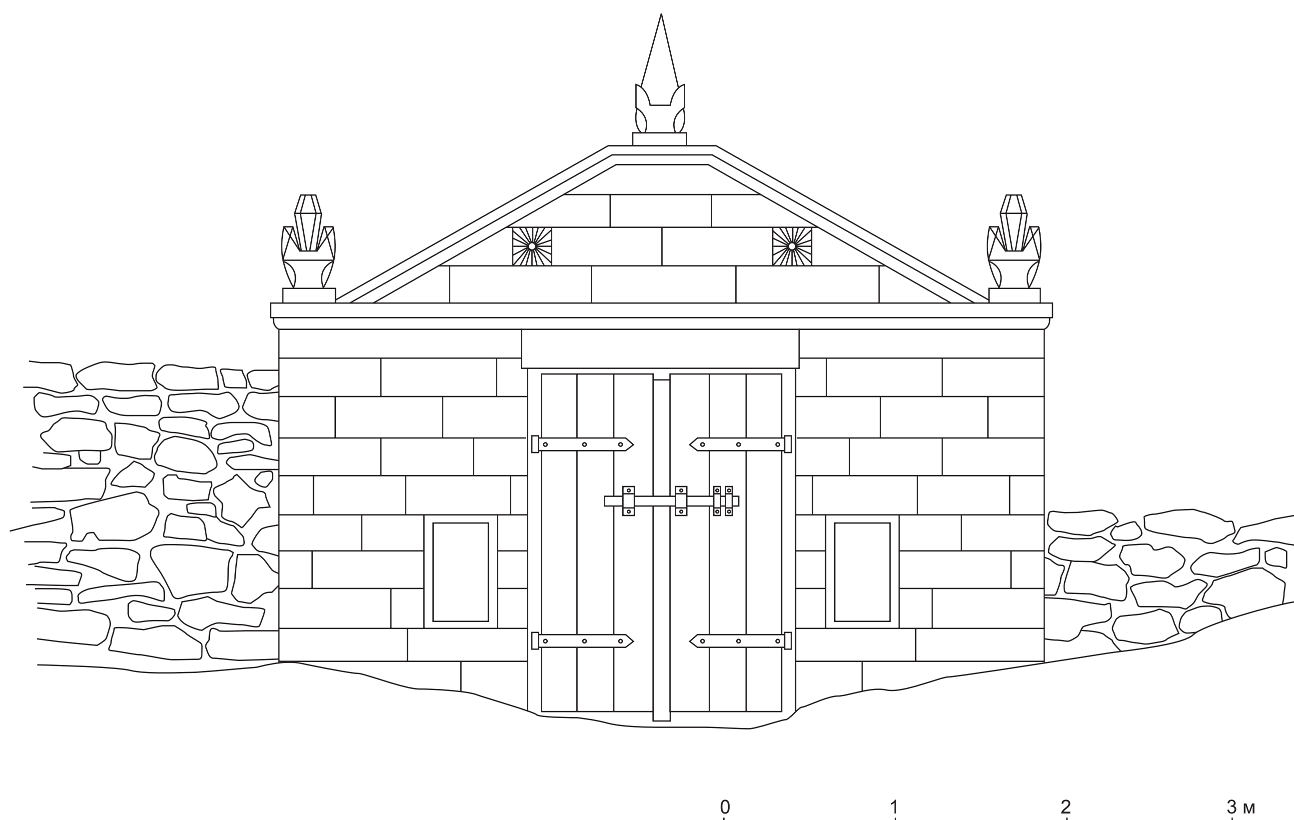
Брама в Каприянський монастир, с. Каприяни (Kepriyana). Страшенський р-н



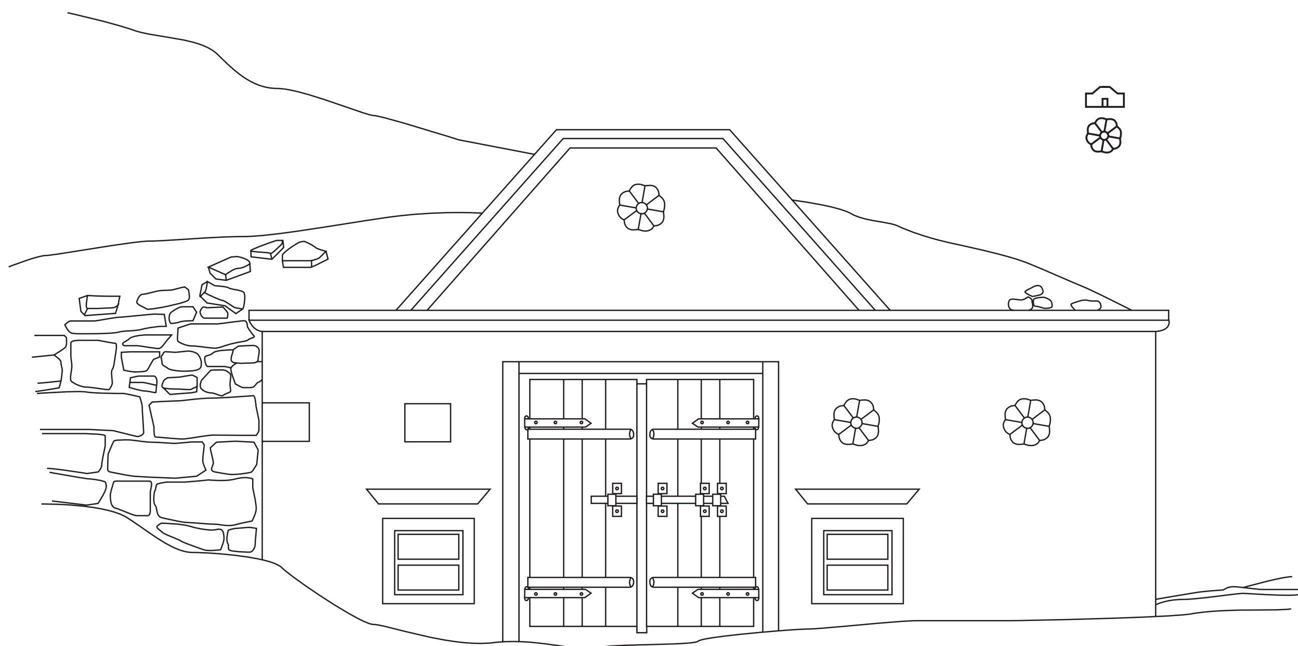
Портал пивниці в с. Желобок (Zhelobok), Оргеєвський р-н. (Будинок М. Блонтарь). Вирішений у вигляді двох пілонів перекритий трикутним фронтоном. Рисунок автора за матеріалами А. Захарова



Портал пивниці в с. Слободзея-Хородиште (Sloboziya-Khorodishte). Вирішений у вигляді двох пілонів, перекритий трикутним фрононом. Рисунок автора за матеріалами А. Захарова



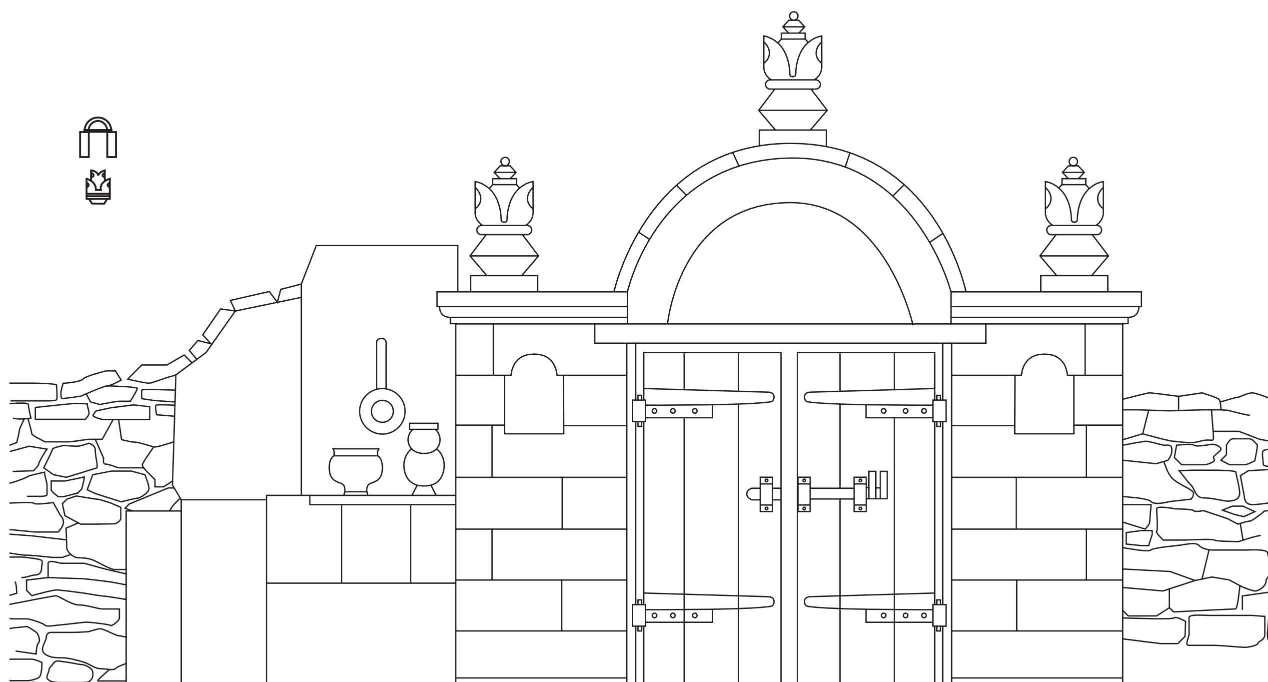
Портал пивниці в с. Фурчень (Furchen), Оргеєвський р-н, садиба М. Гашпар. Вирішений у вигляді стіни, завершеної фронтоном. Рисунок автора за матеріалами А. Захарова



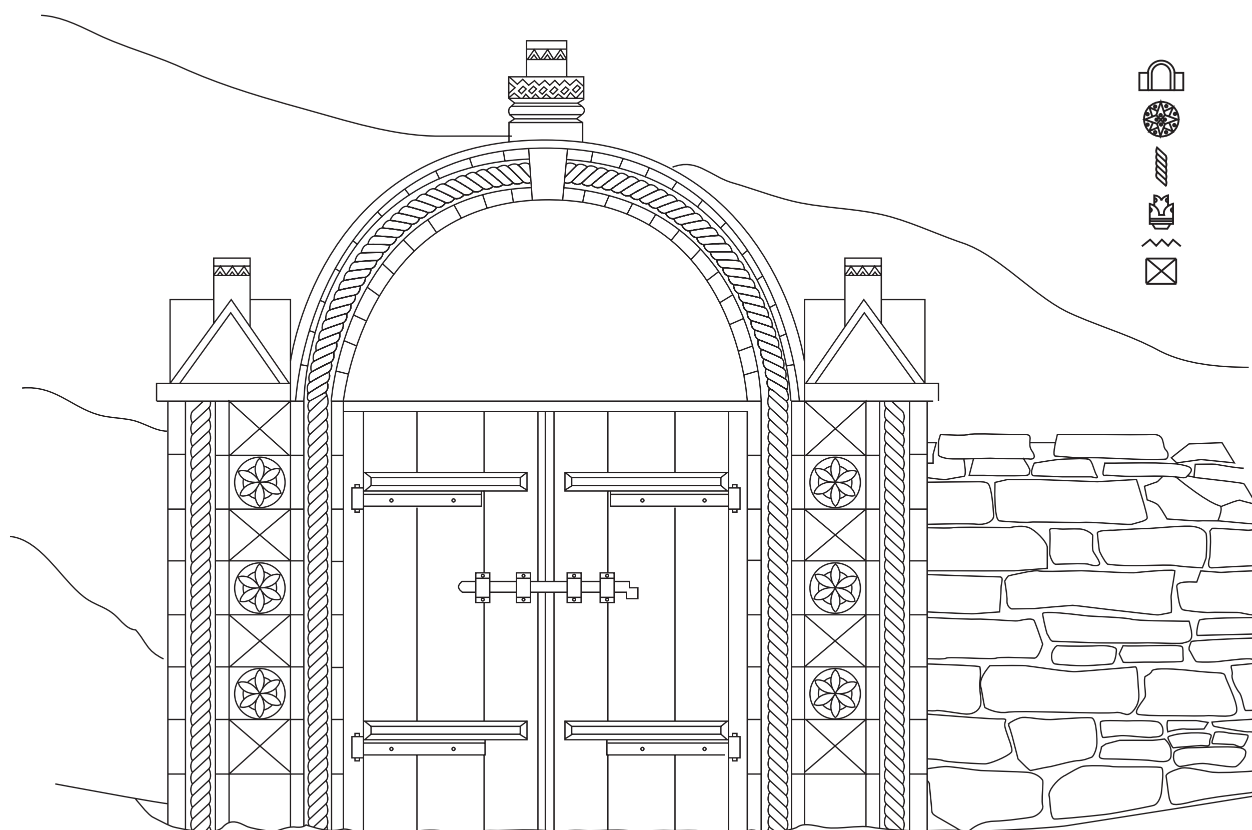
Портал пивниці в с. Фурчень (Furchen), Оргеєвський р-н, садиба Ф. Еленина. Вирішений у вигляді стіни, завершеної фронтоном. Рисунок автора за матеріалами А. Захарова



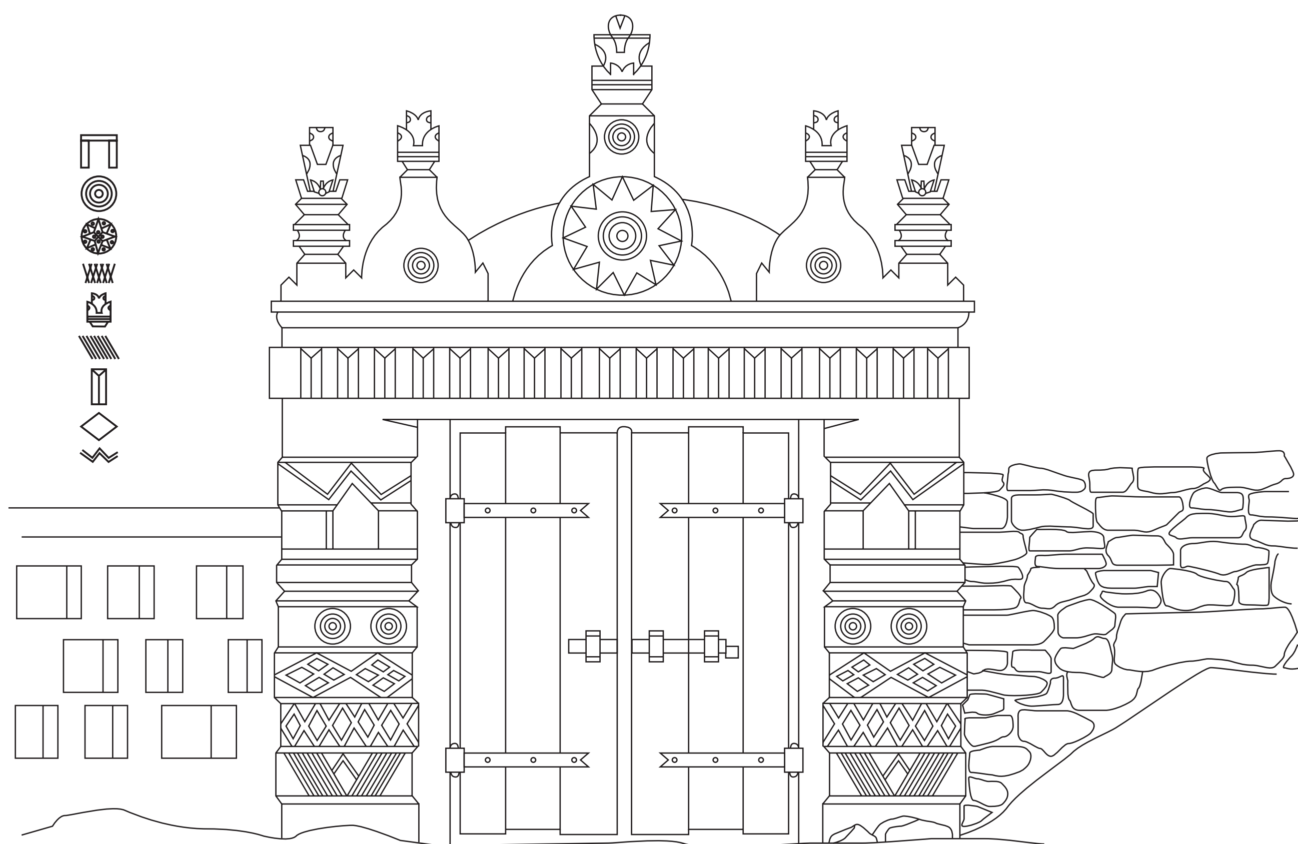
Портал пивниці і літня кухня в с. Ципова (Tsipova), Резинський р-н. Вирішений у вигляді двох пілонів, завершених трикутним декоративним фронтоном. Рисунок автора за матеріалами А. Захарова



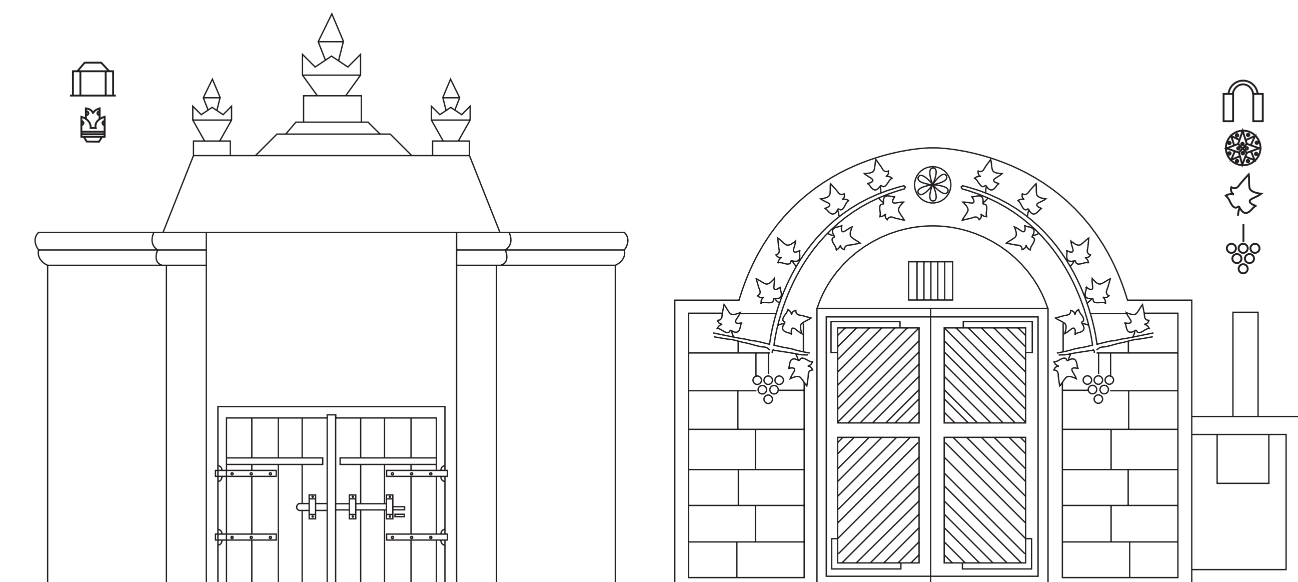
Портал пивниці і літня кухня в с. Хородиште (Khoradishte). Вирішений у вигляді двох пілонів, завершений півциркульним фронтоном. Рисунок автора за матеріалами А. Захарова



Портал пивниці в с. Балашешть (Beleschesht), Синджерейський р-н. Вирішений у вигляді двох пілонів, стовпів, завершений півциркульним фронтоном. Рисунок автора за матеріалами А. Захарова



Портал пивниці в с. Пятра (Pyatra), Оргеєвський р-н. Садиба В. Гулияна. Майстер М. Максим. Вирішений у вигляді двох пілонів, перекритий декоративною балкою. Рисунок автора за матеріалами А. Захарова

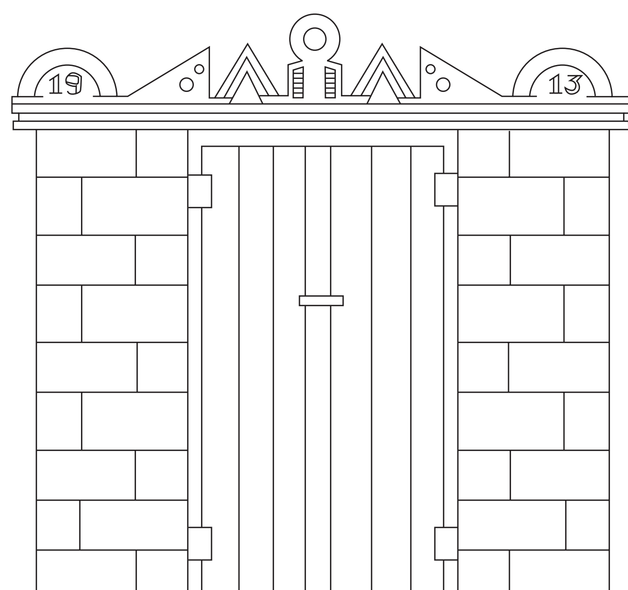


Портал пивниці в с. Фурчень (Furchen), Оргеєвський р-н. Організований двома стінами-антами, на які встановлене кам'яне перекриття. Рисунок автора

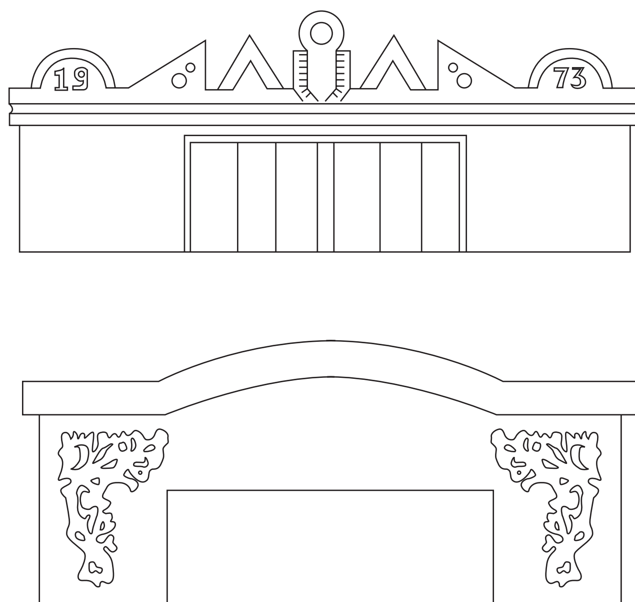
Портал пивниці і кухня в с. Миклеушень (Mikleushen), Ніспоренський р-н. Приклад рішення пивниці 1970—1990-х рр. Вирішений у вигляді двох пілонів, перекритих залізобетонною аркою. Рисунок автора



Пивниця в с. Іванча (Ivancha), Оргеєвський р-н. Рисунок автора



Портал пивниці в с. Ходороуць (Khedereuts), Окницький р-н. Приклад рішення пивниці північних районів Молдови 1970—1980-х рр. Рисунок автора



Фрагменти порталів пивниць північних районів Молдови 1970—1980-х рр. Рисунок автора

шому типі пивниць. Тут вона відкрита, прибудована до бокової сторони пивниці або стінки, що примикає до неї. Відкрита літня кухня біля пивниці надає цій споруді і суто національний молдавський колорит, і миловидність.

Є пивниці третього типу, де з площини стіни виступає вхід, утворений двома стінами, на яких лежить камінь-перекриття. Цей тип пивниці більш виразний не тільки по архітектурних, але й конструктивних якостях. В більшості випадків у першому і другому типі всі завершення над входом лежать на дерев'яній перемичці, що є вадою як в конструктивному, так і в архітектурному відношенні.

Для споруди пивниці третього типу риють котлован, в якому викладають стіни, звід підземного приміщення, нахилений вхід мостять напівкругло з постелистого плитняку на глиняному розчині з клиноподібним замком. На кам'яний звід насипають землю, поверх якої кладуть дах з очерету; вся наземна частина споруджується з каменю. Для фасадної частини використовують тільки пилений штучний камінь черепашник (котелець), кладку роблять насухо з точним припасуванням швів. Бокові стіни викладають з рваного каменю на глиняному розчині.

В північних районах відношення до пивниці інші. Це пов'язано з тим, що тут не вирощують виноград і не виробляють вин, тут пивниця в житті селянина не має такого значення, як у центральних районах. Вона розміщується під літньою кухнею або коморою з входом з двору. Відокремленій пивниці тут також приділяється менше уваги, ніж в центральних районах. Вона вирішена просто, декор має багато спільного з декором будинку. В більшості випадків їх прикрашають ліпними елементами, орнаментом. Улюбленими прикрасами пивниць є стилізовані голуби, олені, квіти, ялинки. Завершують фронтони, арки з бетону, прикрашені рослинним орнаментом (с. Миклеушень, Mikleushen Ниспоренський р-н) або композицією з геометричних форм (с. Климауци, Klimetuts' Дондюшанського р-н).

При всій невибагливості, примітивізмі декоративного оформлення пивниць у них можна побачити незвичайну теплоту людини-будівничого до свого творіння.

Пивниця, породжена дрібно-товарним індивідуальним господарством Молдови, після створення колгоспного господарства втратила своє попереднє значення мініатюрного підприємства з переробки винограду на вино, його зберігання, що призвело до втрати її попереднього значення в сільській садибі. Це відобразилось і на архітектурно-художньому оформленні пивниць 1960—1990 рр. XX століття. Сьогодні пивниці не мають тієї монументальності і тієї художньої вишуканості, що в давнину. Їхній декор часто списаний з декору будинку. З відродженням індивідуального господарства є надія, що традиція спорудження давніх унікальних національних пивниць відродиться.

1. *Захаров А.И.* Народная архитектура Молдавии / А.И. Захаров. — М. : Госиздат литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1960. — С. 61.
2. *Лившиц М.Я.* Декор в народной архитектуре Молдавии / М.Я. Лившиц. — Кишинев : Штиинциа. 1971. — С. 63.
3. *Тарас Я.Н.* Памятники архитектуры Молдавии / Я.Н. Тарас. — Кишинев : Тимпул, 1987. — С. 166.
4. *Харузин.* Славянское жилище в Северо-Западном крае / Харузин. — Вильна, 1907. — С. 69.

Yaroslav Taras

ON CELLARS IN MOLDOVAN HOUSEHOLDS: ARCHITECTURAL AND DECORATIVE ASPECTS

The article has thrown some light upon general meanings and traditions in architectural, constructive and decorative design of cellars in Moldova and exemplified their placements in the yards of households with relations to dwelled houses as well as types of built realization; the origins and evolvement of the mentioned objects has been traced.

Keywords: Moldova, cellar, architecture, décor.

Ярослав Тарас

ПОГРЕБ В МОЛДОВСКОЙ УСАДЬБЕ: АРХИТЕКТУРНО-ДЕКОРАТИВНЫЙ АСПЕКТ

Рассматривается традиция архитектурно-конструктивного и декоративного решения погреба в Молдове, наводятся примеры размещения погребов во дворе усадьбы относительно жилого дома, типы их композиционного решения, прослеживается их ґенезис.

Ключевые слова: Молдова, погреб, архитектура, декор.



Анна ДІДУХ

АПЛІКАЦІЯ НА ВБРАННІ В ГОВОРАХ УКРАЇНИ

У статті розглядаються назви, які використовуються для означення аплікації в оздобленні вбрання українців. Подається лексика, характерна для слововжитку майстрів та населення на теренах України кінця XIX — початку XXI ст. Лексику, що побутує на нашій території, поділено на групи, пов'язані з особливостями аплікаційного оздоблення вбрання (матеріали та техніки для виготовлення аплікації, вироби із використанням аплікації, розташування аплікації на вбранні).

Ключові слова: говори, лексика, аплікація, вбрання, декорування, Україна.

Аплікація як декор на вбранні українців широко використовується в кін. XIX — сер. XX ст. В період з сер. XX — кін. XX ст. аплікацію застосовували для оздоблення не так широко, через швидку зміну моди. Таке оформлення вбрання вже не було тією необхідною річчю, яка мала символічне значення. На початку XXI ст. аплікація як оздоба набула нового використання у сучасних дизайнерів-модельєрів.

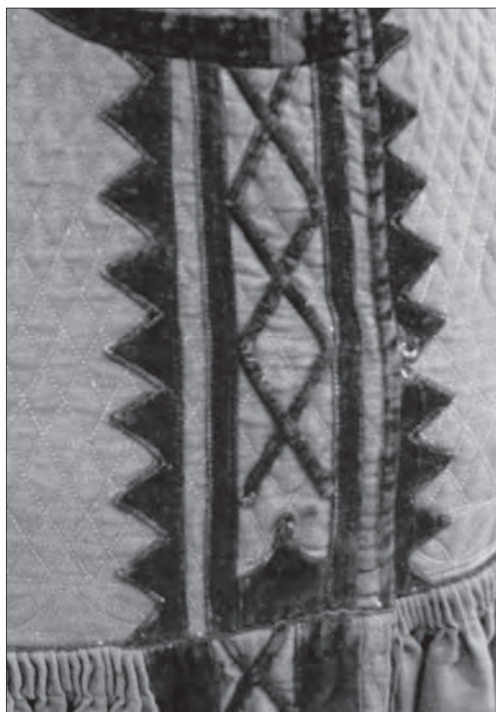
Україна в контексті суміжних держав (Росією на сході і північному сході, Білоруссю на півночі, Польщею, Словаччиною та Угорщиною — на заході, Румунією та Молдовою — на південному заході), отримала багато вирізневих співмов, що вплинули на мовні діалекти.

Кожен регіон України має свої особливості аплікації, що виявляється на рівні лексики. Побутова лексика зберігає недосліджені відомості про аплікацію як галузь декоративно-прикладного мистецтва, охоплюючи особливості декорування, технологію виготовлення і матеріали, які для цього використовуються. Територія побутування говорів Західної України (Волинь, Прикарпаття, Бойківщину, Лемківщину, Закарпаття, Гуцульщину, Буковину), Північної України (Полісся), Центральної України (Поділля, Середнє Подніпров'я), Південної України (Нижнє Подніпров'я), Східної України (Слобожанщину) визначає локальні та регіональні відмінності у традиційному мистецтві аплікації.

За останні десятиліття зібрано значний фактологічний матеріал. Внаслідок проведених польових досліджень на всій території України було виявлено вживання різних термінів на позначення видів аплікації та виробів з неї. Окремі терміни, що номінують поняття аплікації, трапляються у відомих дослідженнях мистецтвознавців (Г. Стельмащук, М. Білан і О. Косміна та ін.), етнографів (М. Онишкевич, К. Матейко і Т. Ніколаєва та ін.) і мовознавців (Б. Грінченко, П. Лисенко, В. Прокопенко та А. Москаленко та ін.). Значна частина термінів на означення локальних назв аплікації, що розкриває художні особливості декору на вбранні, техніку виконання аплікації, ще не введена в науковий обіг. Проте ці терміни тематично не виокремленні, тому у мистецтвознавстві виникла нагальна потреба зафіксувати і детально описати народні терміни, пов'язані з використанням аплікації для оздоблення вбрання. Фрагментарність опису аналізованої теми в українській діалектичній лексиці детермі-



Іл. 1. Баби́нка. Борщівський р-н Тернопільська обл. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № КН-17485)



Іл. 2. Барха́тка, с. Лішивець Гадяцький р-н Полтавська обл. Поч. ХХ ст. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № КВ-980)

нувала необхідність системного аналізу використання аплікації на території всієї України. Нині змінюються та формуються нові способи і методи номінування вбрання та його оздоби. Багата українська мова — це засіб передачі та вираження, яке дає змогу розширити інформацію про традиційний народний костюм з аплікацією. У дослідженні мистецьких якостей аплікації підґрунтям є саме терміни, що побутують на нашій території. На основі термінів почали вивчати основні художні особливості, визначати територію побутування аплікації за період кін. XIX — сер. XX ст. з метою використання цих надбань в сучасному моделюванні.

Термінологією костюма та його складових частин (одягу, взуття і прикрас) дослідники почали займатися на початку 60-х рр. XX ст. Ця група лексики досліджувалась на матеріалі багатьох українських говорів. Народне вбрання періоду XIX ст. охарактеризоване у працях польських, німецьких, чеських та українських етнографів швидше в описовому, ніж науковому аспекті [4—5; 12; 15—16; 21—22].

Мистецтво аплікації — мало вивчений вид декоративно-ужиткового мистецтва. На противагу вишивці чи ткацтву не було ґрунтовного дослідження періодизації, типології, художніх особливостей аплікації на наших землях в українському мистецтвознавстві.

Питання народної термінології аплікації розглядали фахівці різних галузей: мовознавці, етнографи і мистецтвознавці.

З позиції мовознавства використання аплікації та її побутування на різних територіях досліджували фрагментарно Б. Грінченко [7], В. Василенко [2], В. Ващенко [3], П. Лисенко [11], В. Прокопенко [17], В. Горобець. [6], А. Москаленко [14].

Етнографи розглядали аплікацію з точки зору технології виготовлення, місця розташування і використання аплікаційних матеріалів. Відомості про це знаходимо у працях Я. Головацького [4—5], В. Шухевича [22], М. Онишкевича [16], К. Матейко [12], С. Сидорович [21], Т. Ніколаєвої [15].

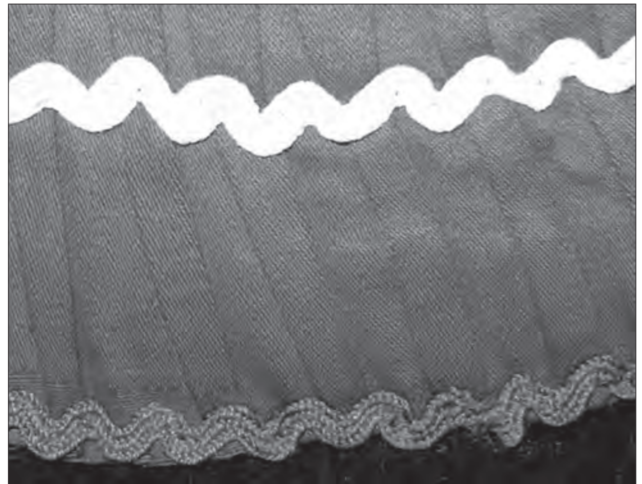
Найменшу групу дослідників становлять мистецтвознавці, що розкривають технологію та мистецькі особливості аплікації через народну лексику: М. Селівачов [18—20], Г. Стельмащук і М. Білан [1], Т. Кара-Васильєва [9] і О. Косміна [10]. До питань декору в народній термінології звертається М. Селівачов у своїй праці [20]. Ґрунтовною працею у дослідженні народних назв українського вбрання та його складових є етнографічний словник К. Матейко [12]. У фундаментальному науковому дослідженні українського строю М. Білан та Г. Стельмащук [1] аналізують особливості етнографічних комплексів та складових українського традиційного одягу України (крій, колористика, матеріали, декор). Ці дослідження засвідчують наявність техніки аплікації на теренах України. Фотоматеріали О. Косміної [10] містять зразки одягу з аплікацією із чотирьох макрорегіонів



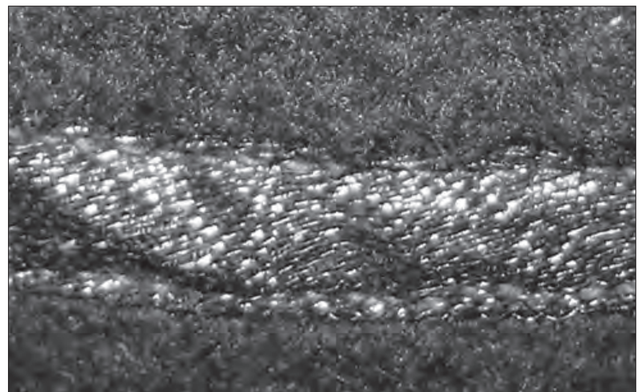
Іл. 3. Баса́н (басайма́н, басаман, пасама́н). Овруцький р-н Житомирська обл. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № КН-15935)



Іл. 4. Би́нда, с. Базар Борщівський р-н Тернопільська обл. I пол. XX ст. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № КН-13919)



Іл. 5. Бігу́нки (бігунчик), с. Камянки-Дніпропетровська обл. Кін. XIX ст. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № КН-1376)



Іл. 6. Гальо́н. Центральна Україна. Сер. XX ст. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № КН-1213)



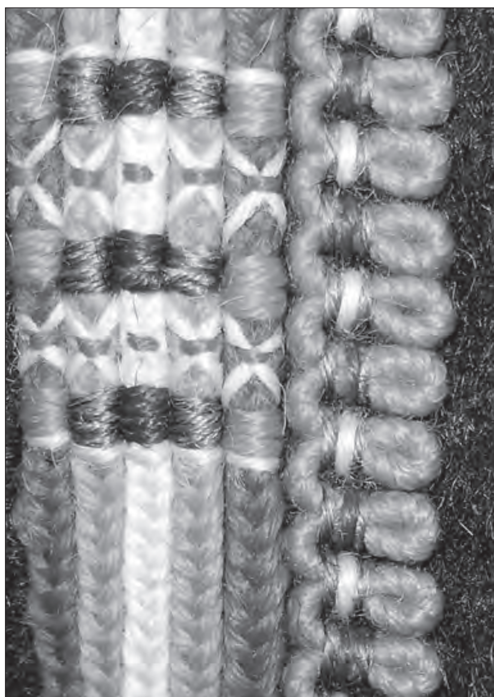
Іл. 7. Заби́ванка. Бонаювський р-н Тернопільська обл. НМНДМУ (Інв. № В-3301)

України — Полісся, лісостепу, степу і Карпат кінця XIX — початку XX століття. Про оздоблення дослідниця згадує лише побіжно, оскільки це не є предметом її досліджень.

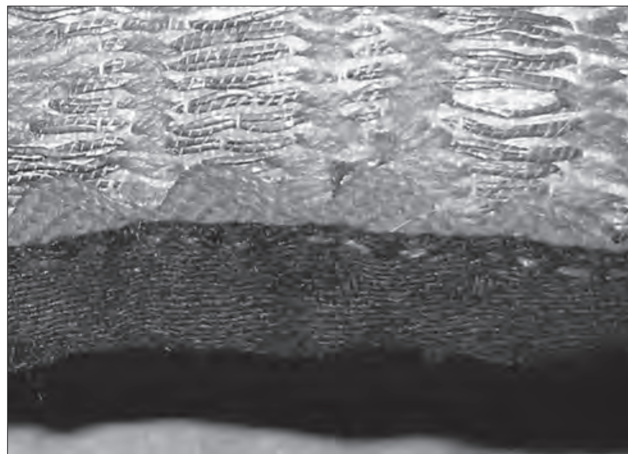
На підставі опрацьованих матеріалів виявлено, що дані про декорування виробів аплікацією в лексиці кінця XIX ст. — початку XXI ст. представлено фрагментарно, тому це потребує подальшого дослідження.



Іл. 8. Зу́бка. Житомирська обл. Поч. XX ст. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № КН-913)



Іл. 10. Криву́лька. Новгород-Сіверський р-н Чернігівська обл. Сер. XX ст. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № КН-6340)



Іл. 9. Коси́чка, смт. Ясині Рахівський р-н Закарпатська обл. Поч. XX ст. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № КН-150)



Іл. 11. Лиштва́, с. Котанське-Діздецьке Вели-Кописерівський р-н Сумська обл. Поч. XX ст. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № КН-19182)



Іл. 12. Ламі́вка (ляму́вання, облямі́вка, облямування). Чорнобаївський р-н Черкаська обл. Поч. XX ст. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № НДФ-808)

Мета роботи — систематизація груп лексики, що характеризує аплікацію на вбранні різних регіонів України.

Завдання роботи: 1) охарактеризувати термін «аплікація»; 2) на матеріалі народних говорів розкрити особливості домінування матеріалів та технік

виготовлення аплікації; виробів із використанням аплікації та розташування її на вбранні.

З давніх-давен жінки оздоблювали вбрання і речі домашнього вжитку вишивкою, мережкою та аплікацією. Найбільше художніх особливостей аплікації виявляється через народні говори. Тому предметом дослідження є сегменти лексичної системи українських говірок — тематичні групи назв аплікації для оздоблення верхнього вбрання, нагрудного вбрання, частин вбрання і його доповнень. У статті не беремо до уваги інтер'єрний текстиль, оскільки це проблема іншої публікації.

Матеріалом для систематизації лексики стали польові записи, здійснені автором протягом 2009—2012 років у 110-ти населених пунктах України та упорядковані матеріали різних дослідників.

Термін «аплікація» в сучасній літературі має різні значення: від простого шматка тканини, пришитого чи наклеєного на іншу тканину [13], до візерунка [9] та виду декоративно-образотворчої техніки [10]. Така еволюція аплікації засвідчує її постійну тенденцію до оновлення та розширення сфер застосування. У зв'язку із цим вважаємо найбільш повним визначенням аплікації таке.

Аплікація (від лат. «applicatio» накладання, пристосовування, приєднання до якоїсь поверхні) — це вид декоративного мистецтва, який забезпечує декорування костюма різнофактурним і текстурним матеріалом з використанням різних способів прикріплення.

Лексика, що побутує на різних теренах України, визначає регіональні та мовні особливості аплікації. Поділ її на групи пов'язаний з номінуванням матеріалів та технік для виготовлення аплікації та номінуванням виробів із використанням аплікації.

Номінування матеріалів та технік виготовлення аплікації

В українській народній мові дуже багато термінів, пов'язаних із декоруванням аплікацією жіночого та чоловічого вбрання. У костюмі кін. XIX — сер. XX ст. набули поширення: шовкова, оксамитова, хутряна, шкіряна та замшева аплікаційна тасьма; крамна аплікація; аплікаційні вовняні нитки та шнури. Номінування матеріалів та технік для виготовлення аплікації охоплює території Волині, Прикарпаття, Бойківщини, Лемківщини, Закарпаття, Гуцульщини, Буковини, Полісся, Поділля, Середнього Подніпров'я,



Іл. 13. Лянíвка. Миргородський р-н Полтавська обл. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № НДФ-1336)



Іл. 14. Пасни́ця, с. Птича Дубнівський р-н Рівненська обл.

Нижнього Подніпров'я та Слобожанщини, що засвідчує побутування їх на теренах України.

Номінування використання аплікаційної тасьми та стрічок

Баби́нка — різнокольорова вузька тасьма для облямування теплих хусток [7, с. 4] (Іл. 1).

Барха́тка — торочка з бархату чи оксамиту [12] (Іл. 2).

Баса́н (басайма́н, басаман, пасама́н) — 1) стрічка, якою оздоблювали спідниці; 2) облямівка по низу спідниць, так званих *мальованок і димок* [21]; 3) тасьма для обшиття одягу, зокрема *бекеші* [5] (Іл. 3).

Би́нда — стрічка [10, с. 132] (Іл. 4).

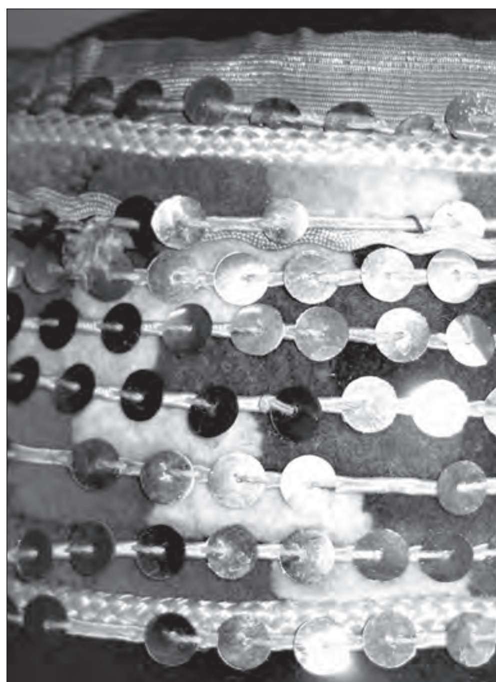
Бігу́нки (бігунчик) — стрічка у вигляді хвилястої лінії (Волинська обл.) [12] (Іл. 5).



Іл. 15. Пасьо́мка. Гердищенський р-н Черкаська обл. Поч. ХХ ст. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № КН-12460)



Іл. 17. Сну́рок, с. Ясіня Рахівський р-н Закарпатська обл. І пол. ХХ ст. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № НДФ-171)



Іл. 16. Сквидя́чка. Стрийський р-н Львівська обл.



Іл. 18. Фарбі́тка. Закарпатська обл. Сер. ХХ ст.

Гальо́н — 1) широка срібна або золота тасьма для обшивання одягу [12]; 2) стрічка, яку пришивали внизу до спідниці (Зарічненський р-н Рівненська обл.) [1, с. 311] (Іл. 6).

Заби́ванка — оздоблення кантом по талії в жіночому півкожушку [7, с. 4] (Іл. 7).

Зу́бка — вид хвилястої стрічки, якою прикрашали жіночий одяг (с. Вишків, Долинський р-н, Івано-Франківська обл., с. Присліп, Турківський р-н, Івано-Франківська обл.) [16] (Іл. 8).

Коси́чка — стрічка, плетена з вовни різних кольорів для оздоблення кептарів (Івано-Франківська обл.) [12] (Іл. 9).

Криву́лька — зубчаста червона стрічка, яку нашивали по краях чорної стрічки (с. Жукотин, Турківський р-н, Львівська обл.) [16, с. 396] (Іл. 10).

Лиштва́ — обшивка нижньої частини одягу [1, с. 316] (Іл. 11).

Лямі́вка (ляму́вання, облямі́вка, облямування) — тасьма для оздоблення одягу, головного убору [1, с. 317] (Іл. 12).

Лянíвка — обшивка спідниці або фартуха [1, с. 317] (Іл. 13).

Пасни́ця — обшивка спідниці (с. Птича, Дубнівський р-н, Рівненська обл.) [12] (Іл. 14).

Пасьóмка — тасьма, обшивка кожуха (с. Кремне, с. Лугини, Лугинський р-н, Житомирська обл.) [11, с. 154] (Іл. 15).

Сквидя́чка — кольорова стрічка для обшивки *кресаню* (с. Білич, Старо-Симбірський р-н, Львівська обл., с. Долішнє, Стрийський р-н, Львівська обл.) [16, с. 222] (Іл. 16).

Сну́рок — тасьма для обшивки сердака (Рахівський р-н, Закарпатська обл.) [12] (Іл. 17).

Фарбíтка — вузька кольорова стрічка для декорування запаски (Закарпатська обл.) [1, с. 321] (Іл. 18).

Шля́к — обшивка (кайма) внизу плаття [7, с. 504] (Іл. 19).

Щíточка — фабрична вузька тасьма темних кольорів для обшивки країв спідниці [10, с. 138] (Іл. 20).

Номінування крамної аплікації

Балхва — червона бавовна для прикрашання одягу [12] (Іл. 21).

Герли́ги — аплікація із червоного і зеленого сукна на поясі, на передній і задній частині жіночого кожуха (с. Заставна, Новоселицький р-н, Чернівецька обл.) [12] (Іл. 22).

Комір — смужка тканини певної форми, пришита до країв вирізу біля шиї [1, с. 315] (Іл. 23).

Ку́чері — аплікації з червоного й зеленого сукна (с. Заставна, Новоселицький р-н, Чернівецька обл.) [12] (Іл. 24).

Фарбóти — фабричне нитяне мереживо для обшивки спідниць [10, с. 138] (Іл. 25).

Хлóпці — червоне сукно в передніх кутах і на бокових швах кептарів (с. Заріччя, Долинський р-н, Івано-Франківська обл.) [12] (Іл. 26).

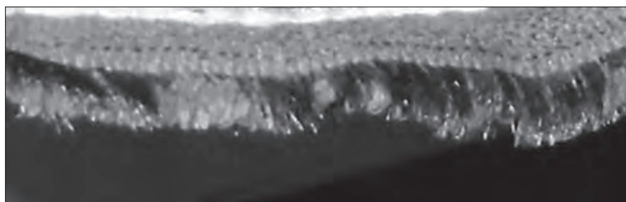
Номінування аплікаційних вовняних ниток та шнурів

Байóрок — золота або срібна нитка, кручений дротик для оздоблення одягу [12] (Іл. 27).

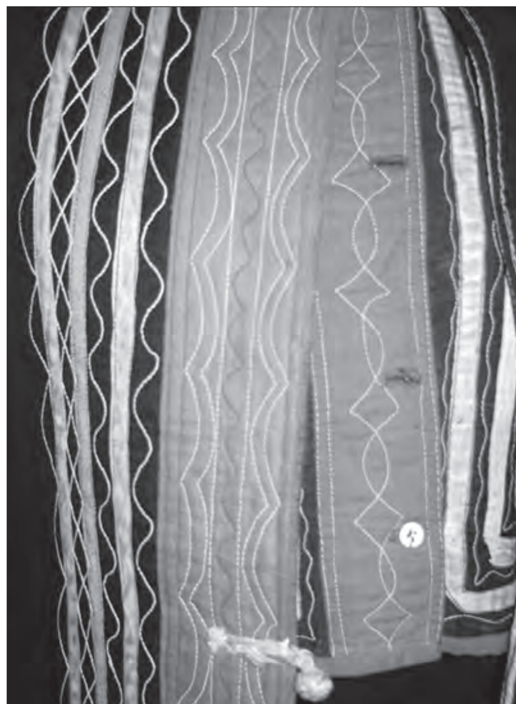
Бу́бляхи (шишки) — 1) вовняні прикраси на свиті, стрижені на зразок ґудзиків [10, с. 133]; 2) синій і зелений шнур і вовняні китиці для декорування білих жіночих свит (Закарпатська, Рівненська і Волинська області) [1, с. 320] (Іл. 28).



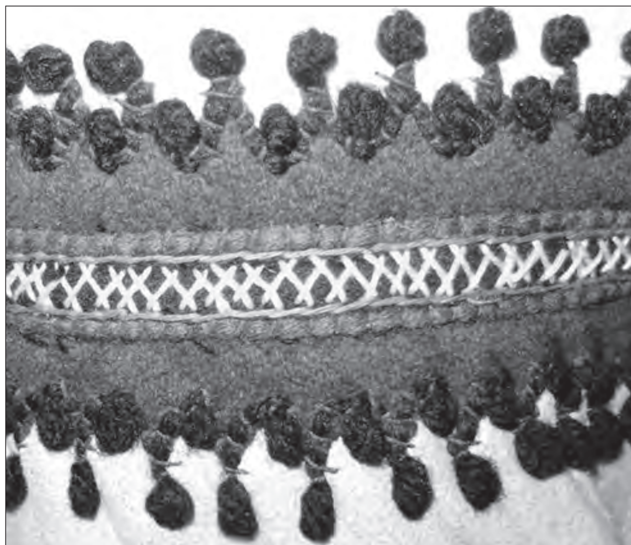
Іл. 19. Шля́к. Одеська обл. І пол. ХХ ст. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № КН-15930)



Іл. 20. Щíточка. Полтавська обл. Сер. ХХ ст. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № НДФ-1219)



Іл. 21. Балхва. Здолбунівський р-н Рівненська обл. Поч. ХХ ст. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № КН-15937)



Іл. 22. Герли́ги. Тернопільська обл. Поч. XX ст. НМНДМУ (Інв. № В-3301)



Іл. 23. Комір, м. Київ. Поч. XX ст. НМНДМУ (Інв. № В-5875)

Грíдушки — китиці на передній частині сердаків (Івано-Франківська обл.) [12] (Іл. 29).

Зáполоч — кольорові бавовняні нитки (с. Бітля, Турківський р-н, Львівська обл., Рівненська і Волинська області) [12] (Іл. 30).

Кутáсь — прикраса із вовняних ниток у вигляді кульки на верхньому сукняному одязі [12] (Іл. 31).

Шнуркування (шнуркувáння) — оздоблення одягу кольоровими вовняними нитками [1, с. 323] і (Львівська обл.) [12] (Іл. 32].

Номінування виробів з використанням аплікації

В українській народній мові виділяються лексичні групи слів, пов'язані із оздобленням натільного, плечового, поясного, верхнього вбрання та головних уборів аплікаційним декором, що також визначає його особливості розташування на виробі.

Номінування виробів із використанням аплікації на плечовому вбранні

Ватя́нка — плечовий жіночий одяг, підбитий ватою, рукави оздоблені двома чорними плисовими смужками або з такими ж *закарвашами* (Полтавська обл.) [12].

Візи́тка — вузька кофта з баскою темного кольору або облямована мереживом і різнокольоровою тасьмою (побутувала в 1925—1930-ті рр.) (Закарпатська обл.) [12].

Мані́жечка — деталь одягу у вигляді смуги тканини, пришитої в нагрудній частині сорочки, куртки, свити і т. п. [1, с. 317].

Кабіле́тка — жіноче верхнє вбрання у вигляді короткої кофти, поли якої обшивали оборками [10, с. 133].

Камазо́ля (часом вживається і в значенні жіноча **камізелька, камазу́ля)** — 1) оздоблена сап'яном чоловіча безрукавка прямого крою, яка застібається збоку ліворуч на чотири шкіряні ґудзики (с. Нижні Ворота, Воловецький р-н, Закарпатська обл., с. Ужок, Великоберезнянський р-н, Закарпатська обл.); 2) безрукавка з битого сукна, біла або сива, коротка, оздоблена чорним сукном (с. Гусний, Великоберезнянський р-н, Закарпатська обл.) [12].

Капо́т (капо́тка) — жіноче короткополе святкове і весільне вбрання з тонкої чорної вовняної тканини, на спинці якого до стану є три декоративні шви — пошво, а поли і низ капоти обшиті оксамитом — майшестером (Житомирська обл.) [1, с. 313; 12].

Ката́нкє — куртка з домотканого сукна прямоспинного крою з двома вусами і невисоким стоячим коміром, обшита зубчастою тасьмою (с. Козелець, Козелецький р-н**,** Чернігівська обл.) [16, с. 342].

Кепта́рик — безрукавний кожушок, стародавній одяг жителів Карпат, що одягався поверх сорочки; виготовлявся з овчини і прикрашався кольоровим сап'яном, вовною, капелями, бляшаними кружечками, колосовим бавовняним шнурком та смушком (Івано-Франківська обл.) [12].

Керсе́т (керсетка) — жіноча безрукавка, яка щільно облягає стан, із облямованим вирізом навколо шиї, проймах, полах та в талії [12].

Ки́тлик — кафтан з білого полотна з набитими на ньому широкими смугами синього або чорного кольору (Волинська і Полтавська області) [12].

Коси́ці — оздоблення бортів білими нитками на верхньому одязі (с. Ветли, Любешівський р-н, Волинська обл.) [12].

Ко́хта — кофта із ситцю або атласу з тоненькими оксамитовими стрічками, якими обрамляли комір, поділ, манжети рукавів [10, с. 134].

Мунтя́н — кептар, виготовлений із вибіленої овчини, оздоблений хутром тхора уздовж пілок та низу, а навколо пройм — широкою шкірою в один ряд, аплікацією із різнокольорового сукна чи сап'яну, кольоровою тасьмою і гладдю, вовняними нитками у вигляді зубців і «кучерів» (с. Заставнівське, Кіцманський р-н, Чернігівська обл.) [12].

Нагру́дник — безрукавка з чорного сатину, довга до стегон, обшита кольоровими стрічками [12].

О́пашель (опашень) — жіночий і чоловічий плечовий одяг з вузькими довгими рукавами до зап'ястя, який оздоблювали намистом, нашивками чи мереживом [14].

Сушпа́н — жіноча безрукавка з чорного сатину, довга до стегон, обшита жовтими, червоними, фіолетовими стрічками [12].

Хала́т — жіночий верхній плечовий одяг, подібний до *свити*, але з круглим коміром — пелериною, яка оздоблювалася бахромою [10, с. 138].

Номінування виробів із використанням аплікації на поясному вбранні;

Га́лька — вовняна спідниця, літник червоного кольору, оздоблювали широкою кольоровою смугою (с. Устенське, Здолбунівський р-н, Рівненська обл.) [12].

Спідни́ця накладна́ — спідниця, декорована по нижньому краю широкою смугою з бархату або плису [10, с. 137].

Спідни́ця наши́вана — спідниця, оздоблена блискучими атласними стрічками [12].

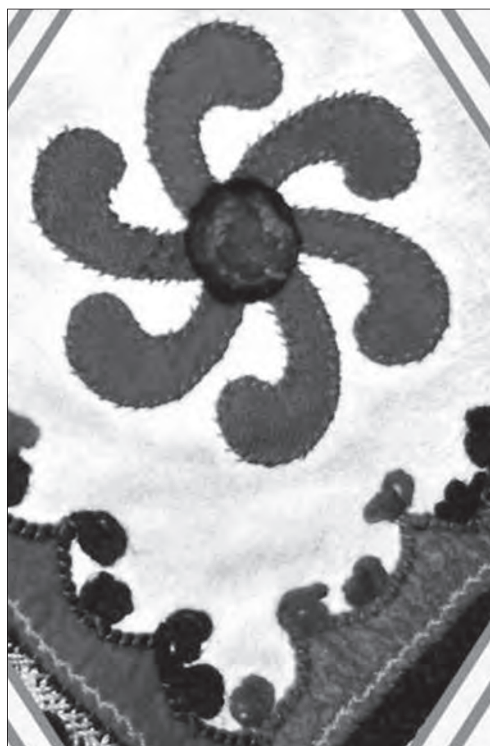
Фарбанки́ — вовняні штани темно-сірого кольору, оздоблені внизу червоними полосками (с. Жерниця Вижня, Лізький повіт, Закарпатська обл.) [12].

Фа́ртух — прямокутний шматок полотна вовняної чи бавовняної тканини, неоздоблений або оздоблений вишивкою, тканням, мереживом, нашитими стрічками, який одягали безпосередньо на сорочку, частіше на спідницю [1, с. 321].

Номінування виробів із використанням аплікації на верхньому вбранні;

Гу́ба (губи́ще) — зимовий верхній одяг, який виготовляли переважно з чорного сукна, облямовуючи червоним вельветом [12].

Ґуцуля́к — кожушана безрукавка, оздоблена сап'яновими аплікаціями (Чернівецька обл.) [12].



Іл. 24. Ку́чері. Чернівецька обл. Поч. ХХ ст. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № КН-1344)



Іл. 25. Фарбо́ти, с. Катанське Великописарівський р-н Сумська обл. Поч. ХХ ст. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № КН-19183)

Джєме́рка — довгий одяг з овечого сукна, обшитий тасьмами [12].

Каба́т — прошнурований старовинний короткий до стегон чоловічий і жіночий одяг із домотканого сукна з великим вирізом на грудях, оздоблений вишивкою або стрічками (м. Сокаль, Львівська обл.) [10, с. 133; 12].

Кавта́н (каптан) — 1) поширений серед міщанок одяг із фалдами, що повторює крій свити з прохідкою (поли, комір, вилоги на рукавах облямовували парчею) [12]; 2) верхній одяг заможних селян і



Іл. 26. Хло́пці, с. Заріччя Долинський р-н Івано-Франківська обл.



Іл. 27. Байо́рок, м. Лохвиця Полтавська обл. Кін. XIX ст. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № КВ-966)



Іл. 28. Бу́бляхи (шишки), с. Крильчильськ Сарненський р-н Рівненська обл. Поч. XX ст. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № КН-19881)

міщанок із синього, зеленого чи малинового тонкого фабричною сукна з червоним шалевидним коміром і манжетами на рукавах; поли, комір і вилоги на рукавах облямовані парчею [1, с. 313].

Ку́рта — верхній жіночий одяг з білого домотканого сукна, боки в стик, оздоблений нашиттям з вовняних ниток темно-синього і червоного кольорів (с. Бистричі, Березнівський р-н, Рівненська обл.) [12].

Куца́к — чоловічий верхній одяг із сірого домотканого сукна, прикрашений чорними нитками [12].

Линтя́чка — плечовий чорний або кольоровий широкий до колін одяг з неширокими рукавами, який обшивали знизу двома смужками *плису*, на талії ззаду нашивали стрічку із зеленим кантом (Полтавська обл.) [12].

Манта́ — халатоподібний одяг із широкими прямими рукавами і двома комірами: вузьким стоячим і великим відкладним чотирикутним, який вшивається між стоячим коміром і вирізом шиї та звисає на спині нижче талії; оздоблювали аплікацією із різнокольорового сукна і чорним шнуром (Чернігівська та Івано-Франківська області) [17].

Мента́ — 1) зимовий жіночий одяг міщанок, за формою подібний до хутряного кожушка, облямованого тасьмою; 2) верхній одяг із зеленого сукна, підбитий лисячим хутром, вишитий синіми тасьмами (Закарпатська обл.) [12].

Накла́ди — манжети верхнього сукняного одягу, які виготовляли з іншої, ніж сукно, тканини (Зарічненський р-н, Рівненська обл.) [1, с. 317].

Посо́таний — верхній одяг, оздоблений вовняними нитками (Житомирська обл.) [12].

Сари́ка — своєрідний верхній одяг, пошитий із домотканого сукна коричневого кольору; носили поверх кожуха, щоб захистити його від вологи; по швах оздоблювали чорними вовняними нитками (Сокирянський та Кельменецький р-ни, Чернігівська обл.) [12].

Сви́та — вбрання нижче колін, з вузьким ліфом і широкою, зібраною в складки (фалди) спідницею, з круглим коміром і довгими рукавами, з фабричного матеріалу; шви оздоблювали мереживом, стрічками, зубчиками [12].

Свитка — 1) старовинне українське жіноче і чоловіче вбрання, оздоблене чорним шнуром, на рукавах вишивали невеликі хрести; 2) біла жіноча свита, декорована синім і зеленим шнуром та вовняними китицями — *бубляхами*, *шишками* (Закарпатська, Рівненська і Волинська області) [1, с. 320].

Семеря́га (семря́га, семиряга) — жіночий і чоловічий верхній одяг з відрізною, ззаду густо призбираною спинкою і викладеним круглим коміром; обшитий тканиною на полах, кишенях, по краях та оздоблений нашиваними кольоровими шнурками та зубчатками (Волинська обл.) [11, с. 192].

Сіря́к — свита довга з темно-коричневого сукна з широким коміром — капюшоном; комір, спина, рукава й одна пола вишиті різнокольоровою вовною (Львівщина) [7, с. 128] та (Дрогобицький р-н, Львівська обл.) [12].

Спекце́р — жіночий і чоловічий приталений суконний одяг з двома вусами по боках, оздоблений різнокольоровою вовною (Івано-Франківська обл.) [12].

Уйош (ву́йош, ву́яш) — 1) куртка із сукна; поли, комір і манжети облямовувалися червоною та синьою сукняною тканиною, вистроченою кольоровими нитками; 2) чоловіча або жіноча куртка з рукавами, пошита з грубого домотканого сукна білого кольору і оздоблена смужками сукна чорного або синього кольору (Закарпатська обл. [1, с. 321], с. Бедєвля, Тячівський р-н, Закарпатська обл.; Сколівський р-н, Львівська обл.) [16, с. 315]; куртка вовняна коротка, переважно з білого домотканого сукна, з коміром і кишенями, обшитими синім сукном; носили її чоловіки наопашки (Закарпатська обл.) [17, с. 45].

Чама́ра (чеме́ра) — верхній міщанський одяг (те саме, що капота), оздоблений тасьмою і китицями [7, с. 444].

Чапиха (чапів) — коричневий верхній чоловічий одяг, прикрашений ззаду великим коміром і рядом торочок [16, с. 362].

Чемлі́т — верхній одяг із тонкого білого сукна, повторював крій свити, з відкладним коміром та манжетами, обшивали чорним оксамитом (Київська обл.) [15, с. 302].

Чу́жка — жіночий верхній суконний одяг зі зборами на спині, оздоблений кольоровими вовняними нитками [12].

Юпка — короткий до колін верхній одяг із білого сукна, з вузеньким стоячим коміром і клинами *вусами*, ззаду на талії обшитий чорними нитками; застібався шкіряними ґудзиками (Полтавська обл.) [3].

Номінування виробів із використанням аплікації на головних уборах;

Капілю́шиня (капелюши́на, капелюши́ня) — 1) дівочий святковий і весільний високий циліндричний головний убір, прикрашений горизонтальними рядами бісерних стрічок-ґерданів, паперовими квітами, дзеркальцями, дрібними монетами-«парочками» над чолом і ковилою зверху вінка (Чернівецька обл.) [1, с. 313]; 2) святковий дівочий головний убір на картонній основі, оздоблений кількома рядами ґерданів, смужками парчі, скляними намис-



Іл. 29. Грі́душки, смт. Ясіння Рахівський р-н Закарпатська обл. І пол. ХХ ст. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № КН-148)



Іл. 30. За́полоч. Рівненська обл. Поч. ХХ ст. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № КН-18533)



Іл. 31. Кута́сь, с. Сикунь Старовижівський р-н Волинська обл. Поч. ХХ ст. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № КН-18787)



Іл. 32. Шну́ркування́ (шнуркува́ння). Рівненська обл. Поч. ХХ ст. УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (Інв. № КВ-1771)

тинами та шовковою тасьмою (Чернігівська обл.) [12]; 3) святковий дівочий головний убір, невеликий капелюшок зі стрічки або шарфа, обмотаний навколо високої зачіски (с. Прилипче, Заставнівський р-н, Чернігівська обл.) [17].

Коди́на (ко́ди) — весільний головний убір молодої у вигляді вазона, прикрашений зверху пучком трави, який складався з великого картонного кубка, обтягнутого яскравою червоною тканиною, що тримається на тім'яній частині голови за допомогою шпильок і прикрашається штучними квітами з марлі та паперу, металевими оздобами, бісером, стрічками (Новоселицький р-н, Чернівецька обл.) [12].

Коса́чі — дівоча біла, обшита мереживом косинка на голову (Волинська обл.) [10, с. 134].

Намітка — древній жіночий головний убір, як правило, з полотна розміром 45—50 см х 2,5—3,5 м, декорований на вужчих кінцях вишивкою, тканням або аплікацією із стрічок та крамнини [15, с. 306].

Сну́рок з вовняними стрічками (партицями) — головний убір заміжньої жінки, який складався з дерев'яного обручика, обтягнутого білою плетінкою; з лицевої сторони обшитий купованою шовковою візерунчастою тканою стрічкою, до якої спереду і зверху пришито червоно-фіолетовий шнур, щедро прикрашений блискучими намистинами, а ззаду прикріплено п'ять пар червоних вовняних *партиць* [12].

На матеріалі народних говорів України простежено використання аплікації для декорування жіночого і чоловічого вбрання. Поділ її на групи пов'язаний з номінуванням матеріалів та технік для виготовлення аплікації та називанням виробів із використанням аплікації. У костюмі кінця XIX — середини XX ст. поширеними були шовкова, оксамитова, хутряна, шкіряна та замшева аплікаційна тасьма; крамна аплікація; аплікаційні вовняні нитки та шнури. У роботі виділено групи лексики, пов'язані із оздобленням натільного, плечового, поясного, верхнього вбрання та головних уборів аплікаційним декором.

1. *Білан М.С.* Український стрій / М.С. Білан, Г.Г. Стельмащук. — Львів : Фенікс, 2000. — 326 с.
2. *Василенко В.* Выставка украинского народного искусства / В. Василенко // Народное творчество. — 1937. — № 2—3 — С. 23—34.
3. *Ващенко В.С.* Словник полтавських говорів / В.С. Ващенко. — Вип. 1. — Х. : ХДУ ім. О.М. Горького, 1960. — 107 с.
4. *Головацький Я.* Народні пісні Галицької та Угорської Русі / Яків Головацький. — М., 1878. — Т. 1 — 390 с. ; Т. II. — 841 с. ; Т. III. — 523 с. ; Т. IV. — 909 с.
5. *Головацкий Я.Ф.* О народной одежде или убранстве русинов или русских в Галичине или Северо-Восточной Венгрии / Я.Ф. Головацкий. — Спб., 1877. — 85 с.
6. *Горобець В.* Назви тканин та одягу в українських джерелах / В. Горобець // НТЕ. — 1972. — № 4. — С. 53—59.

7. *Грінченко Б.Д.* Словник української мови / упоряд. з дод. власн. матеріалу Б. Грінченко. — К. : Наукова думка, 1996. — Т. I — 539 с. ; Т. IV. — 568 с.
8. *Дубровская Н.В.* Большая книга аппликаций из природных материалов / Н.В. Дубровская. — М. : Астрель ; Сова, 2010. — 208 с.
9. *Кара-Васильєва Т.* Українська вишивка / Т. Кара-Васильєва, А. Чорноморець. — К. : Либідь, 2005. — 160 с.
10. *Косміна О.Ю.* Традиційне вбрання українців / О.Ю. Косміна. — К. : Балтія-Друк, 2008. — Т. I: Лісостеп. Степ. — 160 с.
11. *Лисенко П.С.* Словник поліських говорів / П.С. Лисенко. — К. : Наукова думка, 1974. — 260 с.
12. *Матейко К.* Український народний одяг: Етнографічний словник / К. Матейко. — К. : Наукова думка, 1996. — 196 с.
13. *Митителло К.* Аппликация: техника и искусство / К. Митителло. — М. : Эксмо, 2003. — 192 с.
14. *Москаленко А.А.* Словник діалектизмів українських говірок Одеської області / А.А. Москаленко. — Одеса : ОДПІ, 1958. — 78 с.
15. *Ніколаєва Т.О.* Український костюм. Надія на ренесанс / Т.О. Ніколаєва. — К. : Дніпро, 2005. — 320 с.
16. *Онишкевич М.Й.* Словник бойківських говірок : в 2 ч. / Михайло Йосипович Онишкевич. — К. : Наукова думка, 1984. — 497 с.
17. *Прокопенко В.А.* Назви одягу, взуття та головних уборів у буковинських говірках / В.А. Прокопенко // Наукові записки Чернівецького університету. — Т. 42: Для філол. наук. — Вип. 11: Питання історії і діалектології східнослов'янських мов. — Кн. 2. — Львів, 1961. — С. 45—61.
18. *Селівачов М.Р.* Домінантні мотиви української народної орнаментики / М.Р. Селівачов // НТЕ. — 1990. — № 2. — С. 68—76.
19. *Селівачов М.Р.* Еволюційні процеси в українській народній орнаментиці кінця XIX—XX ст. / М.Р. Селівачов // НТЕ. — 1995. — № 1. — С. 25—35.
20. *Селівачов М.* Лексикон української орнаментики (Lexicon of Ukrainian Ornamentation) / Михайло Селівачов. — К. : АНТ, 2005. — 408 с.
21. *Сидорович С.Й.* Художня тканина західних областей УРСР / С.Й. Сидорович. — К. : Наукова думка, 1979. — 156 с.
22. *Шухевич В.* Гуцульщина / В. Шухевич ; перша і друга частина : репринтне відтворене видання 1899 року. — К. : Верховина, 1997. — 352 с.
23. Аплікація [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://uk. wikipedia.org/ wiki/ Аплікація.

Anna Didukh

THE APPLIQUE ON THE CLOTHING IN THE DIALECTS OF UKRAINE

The research-work has been dedicated to descriptions of nominations used for characterizing the appliqué in the decoration of Ukrainian clothes. The article has included the vocabulary of lexemes typical for craftsmen and population of the whole Ukraine in the late XIX and early XXI cc. The vocabulary consists of grouped terms related to the peculiarities of the decorations in Ukrainian clothes, as materials and techniques for making the appliqué, the articles of clothing decorated with appliqué, the arrangement of appliqué on the clothing).

Keywords: dialects, vocabulary, appliqué, clothing, decoration, Ukraine

Анна Дидух

АППЛИКАЦИЯ НА ОДЕЖДЕ В ГОВОРАХ УКРАИНЫ

Работа посвящена описанию названий, которые используются для характеристики обозначения аппликации в отделке одежды украинцев. В статью вошла лексика, характерная для мастеров и населения всей территории Украины конца XIX — начала XXI веков. Существующая лексика разделена на группы, связанные с особенностями аппликационной отделки наряда (материалы и техники для изготовления аппликации, изделия с использованием аппликации, расположения аппликации на одежде).

Ключевые слова: говор, лексика, аппликация, одежда, декорирование, Украина.



ХАО СЯО ХУА

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ КИТАЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ ТА НОВІТНІХ ЕСТЕТИЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ

Висвітлено актуальні процеси, які визначили особливості розвитку китайського мистецтва протягом означеного часу. Розкрито характер впливів західноєвропейського мистецтва. Коротко висвітлені основні етапи проникнення європейського олійного малярства в Китай, його роль у процесах оновлення традиційного живопису. Основна увага зосереджена на аналізі мистецьких явищ періоду після «культурної революції».

Ключові слова: гохуа, сіянхуа, «живопис шрамів», «сільський реалізм», форма, зміст, «новий живопис освічених людей Китаю».

У сучасному китайському образотворчому мистецтві питання традицій і новаторських концепцій стилетворення стоїть надзвичайно гостро та актуалізується у численних критичних статтях та монографіях провідних китайських істориків мистецтва. Ця проблема має свою історію, початки якої сягають другої половини XVI століття. Вона пов'язана з проникнення у Китай в цей час європейського олійного малярства. Для того, щоб зрозуміти характер взаємозв'язку традицій і зовнішніх впливів на сучасному історичному етапі зупинимося коротко на характеристиці довготривалого процесу ознайомлення китайського традиційного живопису гохуа з європейським малярством. Цей термін було введено у науковий обіг наприкінці XIX — на початку XX століття, і дослівно він означає «живопис нашої країни», або «державний живопис» (скорочення від Чжунго хуа — Китайський живопис). Поява цього терміна була викликана необхідністю протиставити традиційний живопис західноєвропейському — сіянхуа, тобто олійному малярству, або юхуа — заморському живопису олійними фарбами.

У країні ще за часи династії Мін (1368—1644) з'являються перші місіонери — італійські єзуїти. Вони привезли до Китаю і представили в імператорському палаці на огляд картини італійських живописців з зображенням Мадонни, Ісуса Христа та інших християнських святих, виконані в олійній техніці, що було абсолютно новим для Китаю. За часів династії Цин (1644—1912) у 1715 році до Китаю приїхали: італієць Джузеппе Кастільоне, який став придворним живописцем і отримав ім'я Лан Шинін, Ігнатіус Січельбардт з Богемії та інші [17, p. 146]. В основному вони малювали портрети та природу з натури в дусі європейського мистецтва. Значення цих художників у тому, що вони ознайомили китайських живописців з європейською художньою культурою, та все ж західні методи написання картин не справили у той час суттєвого впливу на традиційний китайский живопис тушшю на папері або на шовку у вигляді довгих горизонтальних або вертикальних сувоїв.

Після «опіумної» війни 1840 року в історії Китаю почався період, що у сучасному китайскому мистецтвознавстві отримав назву Модерна. Він тривав до 1919 року, за часом майже збігаючись з європейським. На характер живопису цього складного періоду мала вплив низка факторів. Це і політичні суперечки, і економічна нестабільність, а також близь-

ке знайомство китайського мистецтва з художньою культурою Заходу. В живописі, зокрема у портреті та жанровому малярстві, з'являється так званий «змішаний стиль», культивований офіційним мистецтвом: застосовувалась перспективна побудова композиції, деякі живописці намагались писати олійними фарбами на полотні [14, с. 34].

На зламі XIX—XX століть у країні настає потепління внутрішньонаціональних та міжнародних стосунків. Це сприяло зростанню авторитету європейського живопису. Китайські художники пробують свої сили в техніці олійного малярства, а для підвищення майстерності і ближчого ознайомлення з європейською культурою від'їжджають у Європу, переважно до Франції, де вивчають тогочасне мистецтво, а також цікавляться класицизмом і реалізмом першої половини XIX століття.

Важливо відзначити, що увага до європейської художньої культури стимулювала активізацію діяльності осередків мистецької освіти — академій, середніх навчальних художніх закладів, відділів образотворчого мистецтва при університетах. В той же час починає свій розвиток художня критика, теорія мистецтва, спрямована на осмислення процесів, що відбуваються у китайському мистецтві, у першу чергу у живописі, який історично був його провідним видом [16, с. 93]. Прихильниками оновлення традицій виступали молоді митці, а також і представники старшої генерації живописців, які продовжували свою освіту у європейських художніх академіях і займались, окрім творчої, педагогічною діяльністю у національних мистецьких вишах. Так, на початку XX століття в Китаї утворився «Рух 4 травня», починає видаватися журнал «Нова молодь», на шпальтах якого друкуються критичні і аналітичні статті, в яких автори викладають своє бачення стану китайського мистецтва, висувають власні концепції його реформування. Так, критик Чень Дусю писав: «Якщо ми бажаємо покращити китайський живопис, перед усім необхідно реформувати живопис Ванів (мається на увазі ортодоксальна школа живописців XVIII — початку XIX ст. — *Прим. автора*). Тому що удосконалення китайського живопису не можливе без звернення до духу західного реалізму... Тільки використовуючи принципи реалізму, художник в стані розвинути свій талант, знайти власний стиль, уникнути шаблонів...» [13, с. 302—303]. Подібні думки висловлювали провідні живописці першої половини XX століття Лінь Феньмян та Сюй Бейхун [12, с. 111]. Сюй Бейхун, зокрема, вважав, і здійснював це у своїй педагогічній практиці, що удосконалення національного малярства можливо лише шляхом включення в живопис елементів західного мистецтва. Моделі художньої освіти, запропоновані митцем, призвели до поступових змін у характері естетичної концепції китайського живопису [12, с. 76].

Несприятливими для розвитку мистецтва були 1950-ті — 1970-ті роки — час «культурної революції». Живописці були суворо обмежені в тематиці: заохочувалось малювання портретів «товариша Мао», революційних сюжетів («Створення КНР» Дон Сівенна, «Клятва комуністів» У Мопу тощо). Портрети вождів малювали з фотографій в техніці олійного живопису. Популярним стає побутовий жанр, де оспівувалось «щасливе життя китайського народу» та його «світле майбутнє» [15, с. 410]. Лише такі видатні і відомі у Європі живописці, як Ци Байші, Пань Тяньшоу, Ли Кежань, Лінь Феньмянь та деякі інші знайшли у собі мужність дотримуватись традицій гохуа.

Суперечки щодо питання про шляхи розвитку національного мистецтва з особливою силою розгорнулись в країні після «культурної революції». В цей час у китайському малярстві з'явились дві течії — «живопис шрамів» та «сільський реалізм».

«Живопис шрамів» виник як безпосередня реакція на трагедії народу і інтелігенції в роки «культурної революції». Художники прагнули показати правду, розкрити істинний зміст того, що відбувалося в країні. Своїми творами вони закликали пам'ятати страждання народу в ці тяжкі роки. Переважно ці твори були виконані у техніці олійного живопису. Яскравим прикладом цього напрямку вважається цикл ілюстрацій до роману «Дерево Фен». В своїх ілюстраціях автори представили настільки реальні образи знакових діячів «культурної революції», що викликали цілу низку відгуків у пресі, бо ці твори торкались «шрамів» у пам'яті й у душах мільйонів китайців [3, с. 31]. Живописці цього напрямку у своїх творах прагнули розкрити внутрішній світ людини, її прагнення, настрої — усе те, що було викреслено з мистецтва у десятиліття «культурної революції».

Течія «сільській реалізм» виникає у 1980-х роках. «Сільські реалісти» малювали звичайне життя китайського села, сільську працю, природу, тобто звертались до традиційної тематики. Живописці малювали картини переважно побутового жанру, відображаючи реальне життя простої людини.

Ці течії свідчать, що епоха ідолопоклонства відійшла у минуле і мистецтво перестало бути інструментом державної політики. «Живопис шрамів» і «Сільській реалізм» стали поштовхом до активізації мистецького життя, що у першу чергу охопило молоду генерацію живописців.

З кінця 1970-х в країні спостерігається послаблення політичного тиску, живопис поступово переходить від типового до індивідуального у відображенні дійсності. Саме з цього часу починається сучасна епоха у китайському мистецтві.

Пожвавлення у суспільному житті, дискусії у мистецькому середовищі призвели до активізації теоретичної думки у сфері культури, відіграли важливу стимулюючу роль у появі досліжень в галузі китайського мистецтва, у першу чергу живопису.

Процес звільнення від догматичних теорій часів «культурної революції» був доволі складним і довгим, і тривав, приблизно, з кінця 1970-х до середини 80-х років. Полем для дискусій став найавторитетніший в країні журнал «Мейшу» («Образотворче мистецтво»), науково-періодичне видання Всекитайської асоціації художників. Він став свого роду вікном у світ сучасного мистецтва, який знайомив країну з провідними тенденціями його розвитку, як у Китаї, так і закордоном. На його сторінках друкувались статті, авторами яких були історики мистецтва, критики, художники, які відверто, без упереджень, висловлювали свої думки про минуле, сучасне і майбутнє китайського мистецтва, як вони бачили його подальшу долю.

Особливо гостра полеміка розгорнулась в ці роки з проблем форми і змісту в живописі. Живописець У Гуаньчжунь у 1979 році в журналі «Мейшу» опублікував статтю під назвою «Краса живописної форми», де висловив свої думки відносно теоретичних засад китайського живопису. Він гостро критикував тогочасний стан теоретичної думки, яка нав'язувала застарілі уявленння про мистецтво і негативно ставилася до новаційних пошуків молодих митців. Він, зокрема, відзначав: «Процес осмислювання створення художнього образу... — це процес осмислювання форми. Краса форми є ключовою складовою у творчості митця, це особливий прийом, яким ми користуємося для служіння своїм мистецтвом народу...» [9, с. 30].

Продовжуючи свої міркування відносно сучасного розуміння форми, у статті «Про красу абстракції» У Гуаньчжунь писав: «Краса абстракції — це ядро краси форми, любов людей до краси форми і абстракція є інстинктивною» [12, с. 34—35]. В опублікованій у «Мейшу» статті «Зміст визначає форму?» художник писав: «Є один неписаний закон: зміст визначає форму. Від нього ми, працівники мистецтва, довгі роки не можемо відступити ні на крок. Ми — майстри образотворчого мистецтва, основний аспект нашої праці — це форма, наша біда — також форма. Це не означає, що не потрібно думати, не потрібний зміст, не потрібні межі; наші думки, зміст, межі об'єднуються у кістковому мозку своєї форми, народжуються з народженням форми, і зникають з руйнуванням форми. Змісту не слід визначати форму, він використовує форму, вимагає форми..., але не має потреби створювати патріархальну систему, коли усі живуть душа в душу» [11, с. 21—22].

Ці три статті У Гуаньчжуня викликали живу дискусію в середовищі художників і теоретиків. Тільки в «Мейшу» було опубліковано біля сімдесяти статей мистецтвознавців, які брали участь у їх обговоренні. Одні підтримували автора, інші критикували і вважали, що «однобічне прагнення до краси форм веде до неминучого послаблення необхідної у мистецтві функції пізнання, функції фіксації думки та функції естетичного сприйняття» [7, с. 5]. Процитований фрагмент відгуку належав групі теоретиків з Інституту образотворчих мистецтв міста Чженьцзянь. Теоретик і художник Пен Де вважав, що «єдина функція образотворчого мистецтва — це естетична; прагнення до красоти форми, пошук і оволодівання розумінням краси форми — це найголовніший ключ до успіху усіх видатних майстрів, це передумова до передачі з покоління до покоління усіх найцінніших творів мистецтва [4, с. 23].

Розгорнута дискусія на теоретичні теми відіграла стимулючу роль для розвитку мистецтва. Митці почали сміливіше, вільніше здійснювати процес пошуку власної мови мистецтва. Молоде покоління жи-

вописців відчуло підтримку своїм новаційним починанням. Авторитет теорій періоду «культурної революції» похитнувся, і це сприяло оновленню мистецької думки і мистецьких процесів в цілому.

Друга половини 1980-х — 1990-ті роки були періодом активної діяльності творчої молоді. У 1985 році у Китайській художній галереї відбулась «Виставка творів прогресивної китайської молоді», на якій експонувалось 572 твори молодих живописців континентального Китаю. Виставка продемонструвала, що молоді художники, випускники мистецьких навчальних закладів прагнуть самовизначитись, працюючи під впливом сюрреалізму. Це свідчило, що звільнившись від диктату політики, китайські художники знайшли для себе нові сфери реалізації творчих задумів: їхні твори стали виразом багатоманіття форм і концепцій в мистецтві. Так, пекінський живописець Чжань Цзюнь у своїй картині «5 квітня 1976 року» [1] застосував художній прийом поп-арту. Він пояснив: «Працюючи над полотном, я користувався ксероксом, бризкав фарбами, діяв методом аплікації — намагався сучасними засобами донести сюжет до китайської молоді» [5, с. 39]. Художник і критик Юань Юньфу зауважив, що твори молодих, представлені на виставці, демонструють, що «душевні переживання вже переросли для мистецтва у весну, яка розквітає тисячами квітів» [4, с. 36] Ця виставка зайняла важливе місце у сучасному китайському мистецтві. Вона стала провісником змін, дала змогу мистецтву Китаю увійти в нову епоху.

З другої половини 1980-х років в Китаї створюється величезна кількість мистецьких об'єднань. Важливу роль в осучасненні мистецьких процесів стала група під назвою «Ідея 85» («Нова течія у живописі — 85»), об'єднання, яке вважають генератором нових прогресивних ідей. Публічна діяльність групи почалась з організації конференції, на яку були запрошені критики, мистецтвознавці, культурологи, митці різних жанрів і видів мистецтва, серед яких були й ті, котрі працювали у Західній Європі і США. Головною темою дискусій стала необхідність реформування китайського мистецтва не залежно від політичного режиму. Учасники конференції не дійшли до спільної думки, і дискусії з питання, «яким має стати сучасне китайське мистецтво — чи модернізуватись в дусі західного мистецтва, чи розвиватись на традиційному грунті» продовжувались і, по суті, тривають до цього часу.

У межах «Нової течії...» утворилось багато угруповань художників, переважно живописців, у різних регіонах країни. Молоді художники створюють свої колективи по усіх двадцяти провінціях, автономних районах, містах центрального підпорядкування. Усього протягом 1985—1987 років було створено 87 мистецьких об'єднань. Творча молодь активно вбирала західний модернізм, пост-модернізм, сюрреалізм, дадаїзм, поп-арт і концептуальне мистецтво. Кожний колектив намагався сконструювати власну естетичну програму, яку вважав унікальною. Так, наприклад, у Харбіні була організована група «Художники Півночі», які проповідували «північну цивілізацію», яка перевершить не лише традиційну, а й західну моделі. Проте, свою філософію вони доносили до глядача засобами західноєвропейського сюрреалізму, абстракціонізму, зображуючи вкриті кригою ріки Північного Китаю, підкреслюючи їх чистоту як свідчення величі духу людей Півночі [6, с. 83].

1990-ті роки прийнято називати багатополюсним періодом у розвитку китайського мистецтва. Це був час політичних, культурних, соціальних змін не лише у Піднебесній, а й у Східній Європі, що також не могло не вплинути на творчий процес. У китайському малярстві цього часу були усі напрямки, стилі і техніки — від традиційних до ультрасучасних, в їх числі інсталяції, перфомансу, відео-арту, концептуального мистецтва тощо.

На хвилі піднесення сучасного мистецтва переживає розквіт і традиційне мистецтво, у якому гармонійно поєднуються сучасні та класичні форми художнього вислову. Після того, як наприкінці 1980-х — на початку 1990-х років на мистецькій арені Китаю відгриміли суперечки з приводу «Нової течії у живописі — 85» і сучасної «гохуа», увага живописців, істориків мистецтва і зацікавленої публіки була звернута до «нового живопису освічених людей» як відродження веньженьхуа — «живопису освічених людей» (або «інтелектуалів», «ерудитів»). У традиційному китайському малярстві цей напрямок зародився у XIV ст. Саме понят-

[1] У цей день відбувся т. зв. Тяньаньменський інцидент, коли на головну площу Пекіна вийшло близько двох мільйонів китайців, щоб вшанувати пам'ять померлого Чжоу Еньлая. Вони були розігнані поліцією і військами.

тя «живопис освічених людей» ввів в обіг і обґрунтував живописець і теоретик Дун Ці-чан (1555—1636) [2, с. 65]. Цей напрямок живопису виріс на ґрунті традиційної китайської художньої культури. На його розвиток великий вплив мала поезія: представники «веньженьхуа» вважали, що у живописі головне не форма, а зміст. Тому у їхніх творах важливу роль відігравала каліграфія: вони малювали на сувоях легкими мазками чорної туші пейзажі або птахів, і супроводжували зображене фрагментами видатних поетичних творів або власними сентенціями. Свій живопис вони протиставляли прийнятим нормам академічного живопису. Їхнє мистецтво було далеким від політики, влади, вони проповідували красу, спокій і свободу, у своїх творах вони оспівували гармонію людини і природи [8, с. 4].

Наприкінці 1980-х років «новий живопис освічених людей» заявив про себе як про продовжувачів традицій на новому історичному етапі і відразу привернув до себе увагу митців і громадськості. У 1989 році у Пекіні, в Китайській галереї образотворчих мистецтв, відбулась «Виставка нового живопису освічених людей Китая», організаторами якої був Китайський інститут образотворчих мистецтв Академії мистецтв і Гонконгський Центр культурних обмінів. Починаючи з цієї виставки про «новий живопис...» заговорили як про нове яскраве явище у мистецтві країни. Особливістю цього напрямку в живописі було те, що застосовуючи прийоми традиційної національної школи, вони намагались знайти шляхи до поєднання сучасних естетичних концепцій і традиції з її філософсько-поетичним наповненням. Художники-інтелектуали, відштовхуючись від традиційної основи, розширили межі «веньженьхуа», надали нового обличчя традиційному китайському малярству. Вони прагнули втілити дух сучасності, застосовуючи традиційні форми. Цей напрямок відіграв важливу роль у формуванні мистецтва Китаю новітнього часу як художнього явища, яке міцно стоїть на ґрунті тадицій, осмислюючи їх як невичерпне джерело творчості.

Наприкінці 2005 року Асоціація діячів мистецтва КНР організували всекитайський семінар з теорії образотворчого мистецтва під гаслом «Тенденції у китайському та світовому мистецтві». Результати дебатів відносно сутності глобалізаційних процесів та їх впливів на сучасне китайське мистецтво підсумував провідний китайський теоретик, мистецтвознавець Гао Мінлу: «...Не залежно від того, надуманою чи реальною є проблема глобалізації у мистецтві або чи зможе китайське мистецтво витримати іспит, пов'язаний з могутнім зарубіжним впливом, нова якість розвитку сучасного мистецтва Китаю буде отримана на ґрунті підтримання національних традицій і використання досвіду зарубіжного мистецтва. В умовах впливу сучасного мистецтва Заходу розвиток сучасного китайського мистецтва мусить йти на основі унікальної культурної спадщини китайської нації, дотримуватись курсу на художнє багатоманіття, демократизацію, ...уникати сліпого копіювання західного мистецтва» [1, с. 197—199]. Важко не погодитися з думкою Гао Мінлу: у більш як тисячолітній історії традиційне китайське образотворче мистецтво поступово набувало своєї унікальної художньої форми. «Традиційна національна культура — це могутня рушійна сила, яка дасть змогу китайському живопису досягти вершин світового мистецтва!» [1, с. 210].

Як бачимо, у мистецькому середовищі країни дискутуються не лише проблеми впровадження в життя новітніх теорій і творчих практик, а й необхідність збереження традицій, адже у світову художню культуру китайське мистецтво увійшло саме своєю національною самобутністю. Це також свідчить про постійні творчі пошуки у середовищі китайських митців, де експеримент поєднується з ретельним вивченням класичної культурної спадщини, що сприяє розширенню діапазону засобів виразності через взаємопроникнення різних мистецьких явищ.

1. *Гао Мін Лу*. Стена — історія і грані сучасного мистецтва / Гао Мін Лу. — Пекін, 2006. — 280 с. — (Видання китайською мовою).
2. *Дун Цы-чан*. Око живописи. Мастера искусства об искусстве : в 2-х т. — Т. 1: Средние века / Дун Цы-чан.— М., 1965. — 380 с. — (Видання китайською мовою).
3. *Інь Цзінань*. Один стукаю у двері — близький погляд на китайський живопис / Інь Цзінань. — Пекін, 1993. — 210 с. — (Видання китайською мовою).
4. *Лу Хун*. Китайське сучасне мистецтво 1979—1999. Олійний живопис / Лу Хун. — Ухань, 2001. — 198 с. — (Видання китайською мовою).
5. *Лу Хун, Сунь Чженьхуа*. Інородне тіло — мистецтво перформансу в Китаї / Лу Хун, Сунь Чженьхуа. — Шіцзячжуан, 2006. — 162 с. — (Видання китайською мовою).

6. *Люй Пен*. Історія сучасного мистецтва Китаю. 1990—1999 / Люй Пен. — Чанша, 2000. — 296 с. — (Видання китайською мовою).
7. *Пен Де*. Головне — це не мистецтво / Пен Де // Мейшу. — 1979. — № 10. — С. 3—10. — (Видання китайською мовою).
8. *Соколов С*. К проблеме изучения классического наследия дальневосточной живописи (направление «веньженьхуа) : автореф. дис. канд. искусствовед.: 17.00.04 / С. Соколов. — М. : Институт истории искусств Мин. культ. СССР, 1973. — 23 с.
9. *У Гуаньчжунь* // Мейшу. — 1979. — № 5. — С. 30—49. — (Видання китайською мовою).
10. *У Гуаньчжунь* // Мейшу— 1979. — № 6. — С. 30—52. — (Видання китайською мовою).
11. *У Гуаньчжунь* // Мейшу. — 1979. — № 7. — С. 14—22. — (Видання китайською мовою).
12. *У Чжи*. Психологічний аналіз політичного мистецтва і цинічного реалізму 90-х років Китаю / У Чжи. — Пекін, 2002. — 320 с. — (Видання китайською мовою).
13. *Хан Цзянь*. Нове реальне мистецтво — між реальним і сокровенним / Хан Цзянь.— Чанша, 1999. — 405 с. — (Видання китайською мовою).
14. *Чжу Ин-пен*. ABC китайського живопису / Чжу Инпен. — Шанхай, 1928. — 90 с. — (Видання китайською мовою).
15. *Цин Чан*. Історія китайського живопису / Цин Чан. — Пекін, 2008. — 528 с. — (Видання китайською мовою).
16. *Чень Фу Цзи*. Художник і патріот / Чень Фу Цзи. — Шанхай, 1998. — 110 с. — (Видання китайською мовою).
17. *Prodan M*. Chinesse art an introduction / M. Prodan. — London, 1958. — 198 p.

Hao Xiao Hua

ACTUAL PROBLEMS OF CHINESE ART DURING THE SECOND HALF XX — EARLY XXI cc. IN THE CONTEXT OF TRADITIONS AND MODERN AESTHETIC CONCEPTS

The article has thrown some light upon the current processes that determined the development of Chinese art during the mentioned time. The character of impacts of Western European art on Chinese one has been disclosed. Short outline has been presented as for main stages in penetration of European oil painting in China as well as its role in renovation of traditional painting. Main attention has been paid to analytic studies of artistic phenomena appeared during period after the «cultural revolution».

Keywords: Guohua, xiyanghua, «painting scars», «rural realism», «Artists of the North», the form, content, «new paintings enlightened people of China».

Хао Сяо Хуа

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI вв. В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ И НОВЕЙШИХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ

Освещены актуальные процессы, обусловившие особенности развития китайского искусства на протяжении указанного периода времени. Раскрыт характер влияний западноевропейского искусства. Кратко изложены основные этапы проникновения европейской масляной живописи в Китай, ее роль в процессах обновления традиционной живописи. Основное внимание сосредоточено на анализе художественных явлений периода после «культурной революции».

Ключевые слова: гохуа, сиянхуа, «живопись шрамов», «сельский реализм», «Художники Севера», форма, содержание, «новая живопись просвещенных людей Китая».



Олена ГРІЩЕНКО

ТЕОДОЗІЯ БРИЖ: ШТРИХИ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТА

Стаття присвячена творчості відомої української скульпторки другої половини XX ст. Теодозії Бриж. Проаналізовано тематику та художні особливості її монументальних та станкових творів.

Ключові слова: пластика, монументальна скульптура, декоративна скульптура.

Історія українського мистецтва XX століття налічує чимало визначних особистостей. Чільне місце серед них належить львівській скульпторці, Заслуженому художникові України Теодозії Бриж (1929—1999). Вона є автором серії робіт на теми старослов'янської міфології, скульптурних символічних портретів давньоруських князів, надгробних пам'ятників С. Крушельницької, І. Крип'якевича, Л. Левицького, О. Шатківського та інших діячів української культури, пам'ятників Юрієві Котермаку у Дрогобичі, Ярославу Мудрому в м. Борислав, Данилу Галицькому у м. Володимир-Волинський, Т. Шевченку в селі Бережниця на Рівненщині тощо.

Проте на сьогодні її мистецька спадщина не висвітлена у жодній науковій праці. Окремі згадки про творчість мисткині в контексті розвитку української скульптури знаходимо у періодиці. Це статті Б. Гориня, М. Петренка, О. Голубця та ін. Тому основним джерелом для дослідження обраної теми вважаємо свідчення сучасників скульпторки. Це, перш за все, чоловік Теодозії Бриж Євген Безніско, а також поетеса Майя Білан, мистецтвознавець Володимир Овсійчук, письменник Микола Петренко.

Теодозія Бриж народилась 1929 р. в селі Бережниця на Рівненщині. Батько — Марко Бриж — довгий час очолював місцеву «Просвіту». Під час Другої світової війни він брав активну участь у діяльності УПА. Саме батько залучив 12-річну Теодозію до підпільної діяльності під псевдо «Маруся». Згодом М. Бриж був ув'язнений на 15 років. В 13 років малу Теодозію разом з матір'ю заарештували, забравши з криївки, де був госпіталь повстанців, в тюрму м. Сарни. В той час через вкрай незадовільні умови утримання в'язнів у тюрмі почалась епідемія тифу. Їх, голодних і ледь живих, разом з померлими викинули за місто в сніг, де вони напевне загинули б, якби не місцевий мешканець, що знайшов їх і виходив.

Згодом Теодозія екстерном закінчує місцеву школу. Вступає до Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва на кафедру монументальної скульптури. Вчилась у відомого скульптора І.В. Севери. Після закінчення Інституту у 1954 р. жила і працювала у Львові. Її творча майстерня була одним з потужних центрів дисидентського руху шістдесятників тогочасного Львова. У цій майстерні по вул. Мартовича, 5 сьогодні діє Меморіальний музей-майстерня Теодозії Бриж. Іван Драч святкував тут своє одруження, Богдан Ступка разом із друзями —50-ліття, а ще тут часто бували Іван Миколайчук та Микола Вінгранов-

ський, Алла Горська і Дмитро Павличко, Лесь Танюк та Ліна Костенко і багато інших відомих діячів, без яких українська культура XX століття не відбулася б. Саме намагання вийти за межі соцреалізму, зацікавлення творчістю світових авангардистів, традиціями українських модерністів й привертало до себе пильну увагу органів влади. Теодозії Бриж часто висували звинувачення у абстракціонізмі, згодом у формалізмі.

Творча спадщина Т. Бриж — надзвичайно різноманітна за своєю тематикою, техніками виконання та жанрами. Чільне місце займає галерея монументальних скульптур та станкової пластики на історичну тематику. Одним з найкращих серед них, на нашу думку, є пам'ятник Юрію Котермаку у м. Дрогобичі на Львівщині (1999 р.). Варто сказати, що над образом Ю. Котермака скульпторка почала працювати ще 1984 р., зображуючи його на різних періодах життя: як в молодості, так і в зрілому віці. Пам'ятник, встановлений у м. Дрогобичі, за рахунком — сьомий. Монументально узагальнене виконання форми, «ренесансне», гуманістичне трактування образу робить його одним з найкращих творів української скульптури другої половини XX ст. Всесвітньовідомий учений, доктор медицини і філософії, придворний лікар короля Казимира, ректор Болонського університету зображений в ріст, в скромному вбранні з книгами та циркулем у руках. Проте суворе обличчя з високим чолом та тонкими губами свідчить про глибину його внутрішнього світу.

Теодозія Бриж — митець глибоко національний. Україна, її історія займають значне місце у творчості скульпторки. Вже у своїй дипломній роботі вона звернулась до розкриття образу винятково важливого для української історії діяча — Данила Галицького (1954 р.). З максимальною увагою до розкриття властивостей матеріалу — дерева, мисткиня подала насичений за емоційним виразом, лаконічний та монументальний за сутністю і роллю образ князя. Специфіка формотворення, яку застосовує Т. Бриж, виразно апелює до кращих зразків реалістичної пластики. У наступних образах князя Данила Галицького Т. Бриж вдається до розкриття багатогранного внутрішнього світу князя, його звернення до проблем, що виходять за межі традиційного буття очільника держави. Тому мисткиня створює «Діалог. Данило Галицький з молодою людиною» (1989 р.). Ця пам'ятка скеровує глядача до відомого зразка української середньовічної літератури «Повчання дітям»



Пам'ятник Юрієві Котермаку в м. Дрогобичі

Володимира Мономаха, де синтетично відображено концепцію морально-етичного виховання.

Оригінальне трактування образів короля Данила Галицького знаходимо у творі «Княжичі Данило і Василько» (1980 р.), встановленому у м. Володимир-Волинському. У цій пам'ятці майбутні князі зображені у юному віці, вони стоять, повернувшись обличчям одне до одного, і тримають в руках батьківське сідло. Тут виразно прочитується ідея спадкоємності влади. Тему братньої любові Т. Бриж розкриває в іншому творі (1980 р.), зображуючи князів ще дітьми. Вони сидять, притулившись одне до одного і загорнувшись у покривало. Варто зауважити, що в образі князів скульптор зобразила своїх синів. Ці дві пам'ятки вражають своїм ліризмом, поетичністю, глибиною образів. Продумана тектоніка, гармонійний внутрішній ритм, співзвучність ліній і форм, врахування специфічних можливостей матеріалу, з якої виготовлені вказані твори, гармонійно поєднують їхнє репрезентативне поле із довкіллям, де вони встановлені.

Серед інших пам'ятників, присвячених Данилу Галицькому, варто відзначити твір, встановлений у м. Володимир-Волинському (2001 р.). Вказаний образ синтезує монументальне трактування площин зі специфічними орнаментально-декоративними доповненнями, що сприяє створенню гармонійного, урівноваженого та впевненого у собі князя, специфіка



Надгробний пам'ятник Леопольду Левицькому. Личаківське кладовище. Львів

правління якого візуалізована за допомогою поєднання атрибутів влади — меча та сувою.

Зауважимо, що мисткиня для додаткового підкреслення духовного та культурного зв'язку з Київською Руссю ввела меч так званого варязького типу з характерною рослинною плетінкою. Споріднені елементи введенні і в трактуванні вбрання характерного за особливостями крою та орнаментальним доповненням до портретних зображень київських князів, зафіксованих у книжковій мініатюрі, фресках та писемних джерелах (хроніках та літописах).

Ідею відображення духу епохи Теодозія Бриж ввела у стилізованому та лаконічному за формотворенням і пластичним трактуванням обличчя Данила Галицького, яке наближено до особливостей іконопису Київської Русі з характерною трансформацією пропорційного ладу. За схожим принципом трактовано руки князя, що хоча призвело до певної невідповідності реалістичному відтворенню образу, однак забезпечило максимальну виразність та відповідність стилістичним засадам епохи Данила Галицького. Окремо вкажемо, що однією з характеристик всього твору є максимальна інтегрованість в простір міського середовища, чому, зокрема, сприяє особливість позитури князя, який сидить на троні.

Теодозія Бриж неодноразово зверталась у своїх творчих пошуках до творчості Лесі Українки. Це три серії скульптур із 12 міфологічних персонажів казкового світу письменниці. Лукаш і Мавка, Потерчата, Русалка, Той, що греблі рве, Куць, Марище… Художниця втілила у них усю витонченість пластичного моделювання об'єму, ліризм символіки, надзвичайну життєрадісність, яка виявляється у виразах облич і гнучких лініях тіл, без детального опроблення. Тому не дивно, що краса цих форм, динаміка жестів, гармонія мас справляють емоційне враження. Особливо у творчості Лесі Українки Т. Бриж захоплював образ Мавки. Мисткиня приділяла велику увагу цьому персонажу. Лукаш її не цікавив у такій мірі, оскільки зрадив довіру та любов. Можливо, художниця бачила певну аналогію між образом зрадника Лукаша та української «інтелігенції», яка підкорилася тоталітарній системі, зрадивши національній ідеї.

У свою чергу серія меморіальної пластики, створеної Теодозією Бриж і встановленої на Личаківському кладовищі у Львові, демонструє авторські пошуки та новаторські підходи, що відображають основні тенденції у розвитку скульптури XX століття. Зокрема, унікальним за своїм пластичним та об'ємно-просторовим вирішенням є пам'ятники львівському графіку Леопольду Левицькому та художнику Олексі Шатківському. На нашу думку, пам'ятник Леопольду Левицькому свідчить, що у XX ст. поняття некропластики як меморіальної репрезентації істотно змінюється. У цьому творі автор зашифрувала монограму «ЛЛ» — Леопольд Левицький. Ще одним свідченням зміни сутності меморіальної скульптури є надгробний пам'ятник Соломії Крушельницькій. Т. Бриж зобразила міфологічного персонажа Орфея з лірою. Варто зауважити, що мисткиня також звернулась до переосмислення реалістичної традиції — у її вирішенні класика стає сучасною. Тому і можна зробити висновок, що трансформована в образ Орфея класика — це основа формотворення скульптури, яка була закладена в античності і транслюється далі, забезпечуючи європейську культурну перспективу. Споріднену концепцію демонструє пам'ятник на могилі львівського історика Івана Крип'якевича, що за формою нагадує оборонну вежу із зображенням давньоруського воїна, що, опершись на щит, стоїть на захисті своєї землі. Можливо, у такий спосіб мисткиню хотіла передати значення творчості І. Крип'якевича, який своєю працею стояв на захисті української державності.

Винятково важливими для відображення особливостей творчості Теодозії Бриж були твори, пов'язані з образами Старого і Нового Заповітів. У цьому контексті відзначимо створені близько 1985 р. фігури старозавітного пророка Ісаї. Образ замисленого Ісаї (позитура якого передбачає певну спорідненість з мислителем Огюста Родена), вирізняється своєю

інтровертністю і лаконічністю форми. Так, скульптор оперує локальними площинами, що додатково увиразнюються окремими динамічними складками-драперіями, що у нижній партії візуально згладжують перехід фігури в постамент.

Загалом силуетна лінія практично з усіх ракурсів передбачає певну плавність, що, однак, може доповнюватись динамічним компонентом. Композиційно цей твір, на відміну від інших зразків вказаної серії, передбачає певну асиметрію, що сприяє збагаченню формальної виразності твору. Окрім того, завдяки використанню зазначеного принципу лаконізму у моделюванні голови пророка перед нами постає образ просвітленої людини, яка завдяки своєму дару не тільки перебуває у постійному стані самозаглиблення, але й може змінити цей світ.

Адже, як відомо (Теодозія Бриж безперечно працювала із автентичними першоджерелами — книгою пророка Ісаї канону Старого Заповіту), більшість пророцтв Ісаї стосувалася «Невірності Ізраїля Господеві», приходу Месії і есхатологічних видінь. Контекстуально зазначимо, що саме очікування Месії очевидно стало основною передумовою появи вказаної серії і до певної міри досягло свого апогею у монументальному образі Христа.

Вірогідно, що винятково складний для буття українського народу час перебування у складі державної тоталітарної формації, на думку мисткині, потребував актуалізації такого складного і потужного за своїм внутрішнім наповненням образу. Замислений Ісая Т. Бриж, однак, імовірно розкриває іще одну, додаткову, сюжетну лінію — не лишень про звіщення майбутнього звільнення з духовного і тілесного гніту, але й нагадування про безпосередній зв'язок такої неволі з інертністю та пасивністю у часи національно-визвольних змагань.

«Ой, люде грішний, народе, придавлений беззаконням, кубло лиходіїв, розбещені сини! Покинули Господа, занедбали Ізраїлевого Святого, відступились назад від нього! По чому вас іще бити, вас, що не перестаєте бунтуватися. Кожна голова хвора, кожне серце ослабло... Земля ваша спустошена, міста ваші спалені вогнем, поля ваші на очах ваших чужинці пожирають: вони спустошені, як по знищенні Содому» (Іс. 1: 4—5,7). Власне останній мотив розореного чужинцями краю допомагає донести до глядача ідею, вкладену у твір. Цю ідею послідовно розкриває пластичне вирішення торсу та стримана і



Надгробний пам'ятник Соломії Крушельницькій. Личаківське кладовище. Львів

водночас максимально чітка в емоційному та символічному трактуванні позитура рук, що також демонструє аскетичність і самозаглибленість пророка.

Більш відвертим у відображенні внутрішнього емоційного стану є образ Ісаї з молитовно піднятими руками. Узагальнені площини драперій на фігурі Ісаї пророблені подібно до полум'я свічки, а руки, які виразними жестами вказують і закликають до неба, додатково підкреслюють всю концепцію.

На відміну від попереднього образу мисткиня тут розкриває весь пафос проповіді Ісаї, його звернення до народу, де поруч з провіщенням пришестя довгожданого Месії лунає грізне попередження для всіх «відпалих від дерева життя». Зауважимо, що останнє розкривається у симетричності композиції і рівномірності її відображення практично у всіх ракурсах.

Кілька плідних років Теодозія Бриж присвятила садово-парковій скульптурі, об'єднаній темою «Двоє». У жіночих і чоловічих постатях, що стоять, сидять, лежать авторка оспівала красу міжлюдських стосунків. У кожної з трьох декоративних композиції було своє символічне вирішення, свій пластичний код. Композиція «Двоє І» (1966 р.), де злилися у єдину кругову форму чоловіча та жіноча фігури, стає втіленням ідеї нестримуваної чуттєвості: перед глядацьким поглядом, що вільно кружляє усією стилізованою замкненою формою, відкривається розкішне багатство об'єму і ліній. Визначальним стилістичним компонентом для вказаного твору було осмислення надбань українського авангарду та передусім творів Олександра Архипенка, проте, на відміну від багатьох митців, які прагнули актуалізувати його досвід, Т. Бриж звертається до розкриття трансформації об'єкта у просторі. Суголосним вказаній проблематиці є розв'язання просторово-



Княжичі Данило і Василько тримають батьківське сідло. М. Новоград-Волинський

го завдання у творі «Двоє ІІІ» (1967 р.), де матеріалізоване повітря стає невидимою опорою, на якій порізному сидять дві людини: скульптурна група «він та вона». Зображені жінка і чоловік, що сидять на лавці. Бачимо протиставлення тендітної жіночої та мужньої чоловічої фігур. Їх погляди спрямовані в простір. Ця пам'ятка фіксує важливий момент — час, коли в скульптурі XX ст. стався рішучий поворот від колишнього механічного розуміння предметності, коли за скульптурою визнавалася лише її пластична маса, до більш складного розуміння пластики як єдності матерії і простору, до розуміння їх нерозривного зв'язку, взаємного проникнення і заміщення.

Але тільки-но простір став рівноправно з матеріальним об'ємом — став порушуватися сталий з давніх часів звичай не зображати в круглій скульптурі інтер'єр, пейзажне середовище, діалогічність. Це обмеження було цілком логічно для класичного мистецтва, яке оперувало з простором реальним, а не з зображуваним — «модельованим середовищем». Класика, як і соцреалізм, не знали і тих форм пластичного узагальнення, які вживаються зараз. Тому в класичному мистецтві відтворені предмети, простір виглядали б як повторення в бронзі реальних речей. Практика сучасної скульптури показала можливість і художню виправданість такого зображення.

На прикладі барельєфів, присвячених видатним діячам культури та мистецтва, панівною стає дещо інша концепція, а у формально-стилістичному вирішенні виразно починає домінувати реалістичне трактування з елементами стилізації. Зокрема портретне зображення мистецтвознавців Бориса Возницького та Володимира Овсійчука демонструє вміння скульпторки через засоби пластики передати тонкий характер та глибину образу портретованого.

Таким чином, оглядово проаналізувавши творчу спадщину Теодозії Бриж, робимо висновок, що художниця, поєднавши традиції львівської пластичної школи і нові художні віяння, виробила свій почерк, свою манеру, свою узагальнену і виразну пластичну мову, основними рисами якої є ліризм, поетичність, іноді драматичність та завжди глибокообразність.

1. *Библюк Н.* Творчий шлях художника / Н. Библюк // Універсум. — 2006. — № 9—10 (155—156). — С. 27.
2. *Дороговець О.* Повстане бронзовий Дрогобич / О. Дороговець // Галицька зоря. — 1991. — № 56. — С. 5.
3. *Иконников А.* Искусство, среда, время / А. Иконников. — М. : Советский художник, 1985. — 336 с.
4. *Кравчук О.* Комплексний підхід до проблематики українського мистецького нонконформізму 60—80-х років / О. Кравчук // Педагогіка. — 2005. — № 4. — С. 32—35.
5. *Полякова Н.* Скульптура и пространство. Проблема соотношения объема и пространственной среды / Н. Полякова. — М. : Советский художник, 1982. — 199 с.

Oleha Hryshchenko

TEODOZIYA BRYZH:
STROKES TO CREATIVE PORTRAIT

The article has presented a review of creative work by Teodoziya Bryzh,widely-known Ukrainian sculptor of the second half XX c. Analytical study in thematics and artistic features of monumental and easel works have been performed.

Keywords: the plastic arts, monumental sculpture, decorative sculpture.

Олена Грищенко

ТЕОДОЗИЯ БРЫЖ:
ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ

Статья посвящена творчеству Теодозии Брыж, известной украинской женщины-скульптора второй половины XX в. Проанализирована тематика и художественные особенности ее монументальных и станковых произведений.

Ключевые слова: пластика, монументальная скульптура, декоративная скульптура.



Актуальне
Інтерв'ю

Юрій ФЕДІВ

АКТУАЛЬНЕ ІНТЕРВ'Ю

з архієпископом Адамом Дубцем (Сянік, Польща)

«Ви прийшли служити людям, а не люди Вам»
архієпископ Адам Дубець

Після 1945 року, коли майже всіх українців було виселено з Польщі в Україну, та етнічної чистки під назвою «Акція Вісла» в 1947 році, все ж деяка частка з них повернулася в рідні Карпати. Невеликими людськими ресурсами відновлюють духовне і культурне життя.

Сьогодні наша розмова із живим символом українців, який теж повернувся із вигнання, зароджував, відроджував Православну Церкву, та вже майже 50 років несе пастирське служіння на Підкарпаттю — Владикою Адамом, архієпископом Перемиським і Новосанчівським Автокефальної Православної Церкви у Польщі.

Слава Ісусу Христу. Владико, Ви є живим символом українця-лемка в Польщі! Чи можете трошки розповісти про Ваше дитинство та юнацькі роки, і як вирішили присвятити себе служінню церкві.

Я народився у 1926 р. у с. Фльоринка на Лемківщині, там ходив до школи. За німецької окупації навчався в учительській семінарії в Криниці. Навчанню завадив арешт батька, якого було відправлено до Освєнціма, де й загинув.

Скінчилась війна. В людей вступила надія, що все поверне до норми, а вийшло навпаки. Посилилась діяльність місцевих польських банд (не партизанів!), котрі грабували наші села, переслідували і вбивали людей, застрашаючи, щоби виїжджали на Україну. Люди плакали і виїжджали — хотіли жити. Покидали засіяні поля. Наших фльоринчан — людей з Карпат, з лісів виселяли на Велику Україну в степи, де було все знищене протягом війни. Наші люди не вміли копати землянок, ані в них жити. В горах мали під достатком дров, на Україні ніяк не могли пристосуватись до нових обставин життя. Тим більше, що 1947 р. був голодним роком. Слабші повмирали, інші якось закліматизувались, більшість в різний спосіб, перебралась пізніше зі степів ближче до кордону і осіла в Галичині.

З Лемківщини українців поляки виселювали, а в Україні приймали їх не охоче, як «полячків». Про це все ми дізнались ще в 1946 році, коли поверталися здемобілізовані так звані «Лемківські Добровольці» з Красної Армії і приносили жахливи вісті. Акція на Схід ще не була закінчена, але люди сказали: *якщо вмирати — то на рідній землі*. Втікали, ховались, не давались вивозитись. Восени 1946 р. припинили виселення, але радости не було. Нас в горах зістала горсточка, без інтелігенції, котра або була ви-



Владика Адам. Перемишль. 4.10.2009 р.

нищена, або роз'їхалась по великих містах, скриваючи своє походження. На Західній Лемківщині зістало **шість** православних священиків, уніятські пішли на службу до Костела, куди після акції «Вісла» затягали своїх вірних. «Тут перечекаємо» — говорили, але в дійсності перетривав якийсь незначний процент, більшість асимілювалась і окатоличилась.

Але повернімося ще до 1947 р. і акції «Вісла». Коли пішла чутка, що українців, які залишились, будуть переселювати на Ziemie Odzyskane — тобто на західні, понімецькі землі Польщі, ми не вірили. Тим більше, що влада цілий час твердила, що «Łemków nie będziemy wysiedlać» (лемків не будемо виселяти). Сталось інакше. Виселення наступило раптово і несподівано. Ми оставили все, бо що господар може забрати на одну чи дві фіри? Тим більше тягнені в більшості коровами (коней в селі було кілька — забрали німці, а потім банди). Під конвоєм провадять нас до стації Грибів (Grzybów). Дивимось востаннє на село, на засіяні, засаджені поля, на хати, на церковцю — серце розривається... Одні люди плачуть, другі замкнулись в собі і слова від нього не почуєш. Печальна картина, страшно згадувати...

На стації, вокзалі, тиск, плач дітей, ревіння худоби, крик жовнірів. Все це зливається в один жахливий шум.

Нас заладували на третій транспорт, але ніхто нам не сказав, що нас везуть до Любіня. Ми їхали в незнане. Перший транспорт, як ми пізніше дізнались, розгрузили в Тожимі, другий (по дорозі мали катастрофу і було багато поранених), розгрузили в Новій Солі, а четвертий — в Пшемкові. От так порозкидали моїх односельчан. Нас 30 родин поселили в Михалові на кольонії (де був білий пісок, через те кольонія не була заселена). Хати — нічого собі, але без вікон і дверей. Печі порозвалювані — так виглядали оселі після пограбування. Ми якийсь час так вегетували, бо ще мали надію на повернення додому, але коли нас «усвідомлено», що повернення нема, люди почали ремонтувати хати і забезпечуватись харчами на зиму. Почалась тяжка, мозольна праця. Мужчини пішли працювати до лісу, де тоді масово зрізували дерево, а жінки переважно по сусідніх селах працювали у господарів поляків, яким тоді добре жилось, бо зайняли кращі понімецькі господарства. Восени ми засіяли озимину — почали вже господарювати. Була дружність, люди допомагали одні одним.

Розуміючи, що без рідної Церкви пропадемо тут, ми зразу організували церковне життя — в одній хаті зробили каплицю. Нас обслуговував о. Бігун, який разом з нами був виселений, а потім доїжджав о. Левяр із с. Зимна Вода (коло Лігниці). Ми цілий час мали духовну опіку, бо православні парафії зразу постали в Пшемкові та Лігниці.

Поселили нас на землях західних, але там тяжко було жити нам ... Я дуже важко це переносив: інший клімат, рівнина, не було такої води, тих гір…а тільки піски і комарі. Я не міг того витримати. А, крім того, ми не мали жодних прав, відбувалась насильна асиміляція (*авт. — в основному розселяли максимально по 3—4 українські сім'ї на село*), ми надалі були постійно переслідувані. Тому по смерті матері я зрозумів, що церква є одиноким-єдиним осередком, що плекає і зберігає віру, мову, культуру і націю. Я собі подумав: може і мені піти і присвятити себе служінню рідній Церкві і нашому народу?

У 1956 році вступив до семінарії, а потім і до Теологічної академії у Варшаві. У 1964 році після її закінчення оборонив наукову працю «Початки християнства на землях польських». 30 жовтня 1964 р., відразу по закінченні академії, мене рукоположили і митрополит скерував на Лемківщину у с. Висова. Я був щасливий — то ж мої рідні землі! Кілька родин, котрим вдалося повернутись з вигнання, при-

йняли мене дуже радо, бо ж коли є в селі священик — то і духовне життя є! Добре там було.

Як довго Ви служили у Висовій і чи були в ті часи кадрові ротації по парафіях?

На жаль у Висовій я довго не був. Священик має послух — отримав декрет (*авт. — указ на переміщення/призначення на нову парафію*), потрібно його виконувати. Митрополит переніс мене до Кальникова біля Перемишля. У Кальникові — українському селі на прикордонні, потрібний був священик, який знав би галицькі традиції, і тому митрополит направив туди мене. Добре я там був прийнятий, бо в селі досі не було постійного священика. Люди хотіли впорядкувати своє духовне життя, парафія була реституована (*авт. — відновлена*), але тодішня влада і Костел робили все, щоби дестабілізувати життя в парафії. Саме тоді мене було призначено виконуючим обов'язків декана ряшівського.

Кальників було велике село, але розбите. Українців звідси не виселяли. У 1945 р. вони перенесли метрики до костелу і в час акції «Вісла» їх не рухали, бо ж вони — «католики», котрі ходили до костелу, а церква була зачинена, покинута... Але збереглась, бо один селянин, а саме Михайло Польний, за 500 злотих купив її, і таким чином врятував, бо вже хотіли розібрати. У 1957 р. люди вирішили повернутись до церкви. Але старання, щоб священик був в селі, виявилися не такими вже й простими: ані уряд, ні Костел цьому не сприяли. Ті люди, які признали-ся до Православ'ї Церкви, а отже і до української національності, мали весь час тяжке життя: їх переслідували як націоналістів. То ж частина кальниківчан залишилася в Костелі, аби їх тільки не чіпали. Однак значна частина людей поступила згідно свого сумління: що буде, то буде.

Пізніше влада допустилась провокації — заарештували дяка Стефана Ферка, бо думали, що парафія розвалиться, але люди залишалися вперто при вірі православній і її втримали.

Крім Кальникова, в довколишніх селах наші люди теж хотіли відродити церковне життя, наприклад у Грушевичах, Стараві, Стубні, Наклі, в Лазах. Але як тільки до органів влади поступили прохання від людей, то храми відразу ж розбирали (в Грушевичах церква згоріла). А відповідь від влади була така: «Ze względu na brak obiektu parafia nie może erygowana» (*авт. з причини відсутності об'єкту парафія не може бути відновленою*) ... В інших селах наші храми зайняв Костел, наприклад в Хотинці, Торках, в Поздячу (тепер Лєшно) та ін.

І тут знову повторилися мої обставини: тільки-но я привик до Кальникова, як у листопаді 1966 р. отримую декрет на Сянік, куди прибув у січні 1967 року.

Парафія в Сяноці була розбита, переслідувана, безперервно виникали провокації, священика оскаржували за аморальну поведінку, деякі парафіяни не витримували переслідувань і для святого спокою пішли до Костела, де ніхто їх не переслідував. Отож я прийшов на «вогонь». Хоч мій попередник отець Левяр отримав декрет на іншу парафію, проте не хотів виїжджати із Сянока. Для мене не було нічого, навіть житла — я тоді замешкав як квартирант у старшої парафіянки — пані Чапорової. Митрополит Стефан мене попередив: «Якщо хочемо зберегти парафію у Сяноці, — а я тебе бачу тут парохом — будь дуже обережний, не вдавайся в розмови з незнайомими людьми, не політикуй, в проповідях тримайся виключно Євангелія, бо там є люди, які ходять і контролюють ВСЕ!». Тоді я ще багато чого не розумів, не підозрював, що люди можуть робити такі підлі провокації...

Перетривав я той найгірший час з Божою поміччю. Пізніше о. Левяр виїхав до Перегримки і звільнив парафіяльне помешкання — одна кімнатка і кухня — в приміщенні теперішнього єпархіального управління (де в ті часи був гуртожиток для учнів економічного ліцею). В таких умовах я прожив 19 років.

Як я вже згадував, у Сяноці багато людей перенесли метрики до Костелу, тільки горсточка зосталася при церкві, а отже почували себе українцями. Не було легко — людей, які залишилися при церкві, переслідували, звільняли з праці, могли й побити на вулиці — то були страшні часи... Я тоді не здавав собі справи і не думав, що тоталітарна система може так зневолити і здеморалізувати людину. Але довелося покірно все сприймати і, не зважаючи ні на що, служити і працювати. А роботи було, як то кажуть — не початий край! Як ряшівський декан, я старався внормувати церковне життя деканату: їздив по Лемківщині, бо ж треба було все піднімати з руїн. Все поруйновано, ніякого житла для священиків, ніякої помочі від держави. Треба було перекону-

вати людей, що ми мусимо своїми силами ремонтувати, бо ніхто нам не допоможе.

Помаленьку ми почали все відроджувати. Я старався, аби священики проживали стабільно на парафіях, бо це підтримувало людей. А влада і Костел вмовляли людям, що це все тільки тимчасово, що «шкода вашої праці», але ми кріпилися вірою в Бога. Саме через убогість, малочисельність наших людей, які залишилися при парафіях, ми стали ближчими один до одного.

Як проходив процес відродження парафій у Вашому деканаті, чи всі парафії були забезпечені церквами?

Коли нас виселяли, то тільки на самій Лемківщині було 62 православні парафії. Коли я вернувся сюди, то майже всі церкви були знищені. Зосталися тільки у селах: Вафка, Богуша і Кам'яна. Тут з них латинники зробили костели. Три церкви — Бортне, Квятонь і Бодаки були зруйновані, то ми їх і забрали, відбудували і до сьогодні там служиться.

Вже під час моєї діяльності було побудовано каплицю біля с. Хотинця на Перемищині у с. Ніновичі, а також церкви у Розділлю, Зиндрановій, Криниці, Горлицях, Команчі, Регетові, а сьогодні закінчуємо будову у Білянці і Ряшеві. Ми побудувати 14 плебаній, і тепер кожний священик має де жити. Але є й одна тяжка втрата: свого часу нам віддали руїни церкви в с. Поляни. Ми відбудували церкву, а потім, після ряду провокацій, костел силою забрав її в 1971 році. Влада не інтервенювала... Ми (15 родин) молилися під мурами більше 20 років. Було 15 судових слухань, але нас ніхто навіть не чув. І головне найприкріше те, що проти нас, православних, ходили свідчити греко-католики. Але пізніше, коли вже було зорганізовано греко-католицьку парафію, то ніхто з них з костелу не повернувся, всі там залишилися, а на богослужіння до греко-католицької церкви пішли ті (частково), які перечекали і збереглися у Православній Церкві.

Владико, Вам ще як священикові доводилося не раз відроджувати парафії, відкривати церкви. Як Вам вдалося у с. Запалові біля Ярослава відновити богослужіння і церковне життя?

Люди, які вернулися із переселення, були готові на все. Вони розуміли, що якщо не буде церкви, то й українського сліду тут не залишиться. Вони зі всіх сил старалися, щоби створити православну парафію і мати постійного священика. Святиня стояла там пусткою, бо костел мав своє приміщення. Пізніше храм був замінений на склад (зберігалися міндобрива), стіни були перепоєні сіллю, то треба було вкласти багато труду, щоб допровадити церкву до належного стану. Ініціатором відкриття був п. Бахур, п. Базелевич, родина Онишків та інші активні парафіяни. Там при відкритті теж була провокація, і частина українців лишилося при костелі *(авт. — переписалися на поляків)*.У 2011 році ми урочисто святкували 45 років відновлення богослужінь у Запалові — там тільки **вісім** родин, але то віддані парафіяни і церкву утримують належним чином. Протягом цього часу вдалося навіть побудувати плебанію для священика.

Владико, скільки років Ви несете священиче та архієрейське служіння?

Священиче від 1964 до 1983 року, тобто майже 20 років, а від 30 січня 1983 до сьогодні — архієрейське, то вже 30 років. Загалом — майже 50 років...

Чи легко було у 60—80-ті роки бути православним священиком на Підкарпатті?

То був дуже тяжкий час і специфічний деканат. Тоді при владі була комуністична система, нам, українцям приписували різнорідні злочини, хоч нас і не визнавали як національну меншину. Ми не мали автомобілів, а державна комунікація була дуже складна — парафії були розкидані так, що ми не могли обслужити у свято чи в неділю дві церкви. Наприклад, дозволили відродити парафії у с. Запалів за Ярославом і в с. Кальникові коло Перемишля. Автобус ходив тільки раз на день — заїдеш в Запалів в суботу, а виїхати можеш тільки в неділю. А ще, як на зло відкривали парафії там, де ніхто не просив, але там, де були наші люди — то не хотіли. Наприклад, передали церкву у Пікуличах коло Перемишля, у Бірбці над Соліною, чи в Посаді Реботицькій — але там вже не було жодної української родини, тобто після акції «Вісла» туди ніхто з наших не повернувся. А ще, як вже я згадував, постійно робили проти нас провокації. Я три рази їздив до Варшави оправдуватись від наклепів, однак Господь був зі мною...

Після понад трьохсотлітньої перерви Ви стали першим єпископом відновленої найстаровин-

нішої Перемиської єпархії. Чи легко було відроджувати єпархію після такої довгої перерви і в таких умовах?

Наша єпархія дійсно одна з найстарших — заснована учнями св. Мефодія в кінці IX століття. Ліквідація єпархії відбулася у 1692 р., коли Інокентій Вінницький перейшов, вже як уніатський єпископ, із Сянока до Перемишля. Проте наша Сяніцька округа не прийняла унію, і згідно з архівними документами адміністратором церкви Православної став о. Білінський. Аж у 20-х рр. XVIII ст. Сяніччина змушена була прийняти унію.

Ще в 70-х роках мені пропонували стати єпископом Вроцлавським, де є багато наших переселенців, але, видно, не було на те Божої волі, я відмовився. Тепер розумію, що Господь для мене готував інший шлях.

У 80-х роках, коли настала «Солідарність», змінилися обставини в державі і політика щодо нас, до українців. Тоді наші люди звернулися до Митрополії і до центральної влади Польщі з проханням реституювати Перемиську православну єпархію, а мене просили висвятити в сан архієрейський. Мені не легко було в ті часи прийняти рішення, згодитися, але наші вірні наполягали: «Є можливість, і коли держава погоджується, то треба з того скористатися».

І так 19 січня 1983 р. я отримав чернечий постриг, а 30.01.1983 р. мене хіротонізували на єпископа. Став я вікарієм Варшавської митрополії, але відразу ж виникли нові проблеми: державна влада не спішила з відродженням Перемиської православної єпархії — запротестував костел. Аж 6 вересня сам президент Польщі підписав відповідні документи. 30 жовтня відбувся інгрес, і мене впровадили на кафедру як єпископа Перемиського-Новосанчівського, із осідком в моїй рідній парафії Святої Тройці у Сяноці.

Як Вам вдалося створити і налагодити єпархіальну канцелярію і її роботу?

Коли відродилась єпархія, то зразу повідомили, що управління переходить повністю на самоутримання. А, в дійсності, уряд сподівався, що я не втримаюся. Але, дякувати Богу, я тоді отримав поміч із закордону і так ми перетривали найтяжчі часи. Вдалося мені також (з великими перешкодами) відкупити приміщення сяніцької плебанії, де тепер знаходиться єпархіальне Управління.

Багатолітнім канцлером Управління є о. митрат Іоан Антонович, котрого у 1983 році, ще як диякона, мені прислав із Білосточчини Владика Сава. Потім до Сянока прийшов о. Антон Ярий із п. Маріанною, яка очолила єпархіальний хор і підняла його на належний рівень.

Яка за чисельністю Ваша єпархія?

Коли я прийшов, то було 31 церква, в тому числі 28 церков поунійних, котрі були в стані руїни, подекуди замінені на склади, а навіть і на стайні... А священиків було 7. Тепер є 14 священиків і 34 церкви. Однак вірних сьогодні на половину менше — близько двох тисяч. Старші померли, молодь здебільшого виїжджає у великі міста за роботою, або не повертається після студій до рідних парафій, або емігрує за кордон. Є й такі, що піддались асиміляції.

Найбільша наша парафія у Кальникові — понад 500 осіб, потім у Морохові (села Мокре і Морохів) — там 60 родин. Сянік у нас в єпархії десь на третьому місці — маємо всього 120 осіб. У нас в місті є ще і греко-католицька парафія, котра налічує кілька родин. До них приходять деякі емігранти з України і дехто з околиць.

Чи відбулися зміни у єпархії в 1990-ті роки, коли відновилася діяльність УГКЦ?

Тоді я був стурбований, бо більшість наших парафій до акції «Вісла» були уніатськими. Але у 1992 році тільки одна з наших колишніх парафій в селі Гломча біля Сянока приєдналася до УГКЦ, а решта лишилися зі мною при Православії. Навіть у Морохові-Мокрому, де греко-католики побудували нову церкву, то тільки дві родини відійшли від православної парафії.

Де є церква, там збережено наших людей. Чи співпрацює єпархія із іншими громадськими інституціями та Українською Греко-Католицькою Церквою?

На жаль, нема такої чіткої співпраці ані з Об'єднанням Лемків, ані з Об'єднанням Українців, хоч ці організацію працюють переважно там, де діють церкви. У церкві ми маємо все, тому потрібно найперше шанувати церкву, а потім все решту. З греко-католиками довший час була суперечка на підставі поунійних храмів, котрі ми від-

будували з руїн, але нарешті все врегулювалось і вже майже маємо спокій. Коли ми прийняли напівзруйновані поунійні церковці, то було порізному, але сьогодні маємо непорозуміння тільки щодо Гори Явір. І то дивно, бо ні у Висовій, ні в найближчих селах нема греко-католицьких парафій, є тільки поодинокі греко-католицькі родини, котрі доїжджають, наприклад до Устя Горлицького, Лосі, Снітниці, Новиці, Гладишова чи інших своїх парафій. Та і культ Пресвятої Богородиці, і прощі на гору Явір теж розвинули ми, і все відремонтували після 1958 році.

Чи легко православним священикам жити і служити на Підкарпатті, адже є парафії, де до церкви належать 4—8 родин?

У нас священники обслуговують дві, а часом три і навіть чотири такі маленькі парафії. Переважно їмості працюють, а священики ще в школах мають лекції Закону Божого. Якось живуть. Я завжди їм кажу: «Чи ж ти мусиш їздити мерседесом за 300 тисяч? Купи собі авто за 3 тисячі, і так само собі будеш їздити... Люксуси церкві не потрібно, ані надзвичайні багатства церкві не потрібно, але не можна допустити і до убогості! Поміркованість — це те, що може горнути людей і цінувати Вас, як пастирів. Не потрібно ставити на перше місце свої вимоги, ***бо ви прийшли служити людям, а не люди Вам***. Дякуйте Богу, що ви у своїй скромності є ближче до Нього, а це є в житті найголовніше.

Вашу єпархію у світі називають «Українська православна єпархія Польської Православної Церкви»

Так історично склалося, що ми тут на Підкарпаттю не дотримуємося ні обрядовості, ні вимови московської, а бережемо своє — українське, тримаємося старовинної галицької традиції. Ми ніколи під Москвою не були і нічого спільного не мали. Для нас ближчими є Греція і Балкани. А вірні нашої єпархії — то майже всі українці.

Чи легко бути українцем у Польщі?

Тепер легонько (Владика сміється). Тепер ніхто нікого не переслідує, не принижує — цілком інше відношення, в порівнянні з минулим... По 80-му році стало легше, але найважливіше це те, що постала Незалежна Україна, то і поляки почали до нас поінакшому відноситись.

А чи відчували підтримку українського уряду?

Коли Віктор Ющенко був Президентом України, то він відвідував українців у Польщі, декілька разів був у Перемишлі. Тоді вперше за всі роки ми відчути свою повноправність, з нами, як з українцями, поляки почали рахуватися. Пам'ятаю, як то було урочисто в Народному Домі — вітав Президента і я, і владика Іван Мартиняк. А в 2007 році президент Ющенко під час Лемківської Ватри в Ждині нагородив мене державною відзнакою — орденом Ярослава Мудрого.

Ви живете довгий вік — що допомагає Вам у цьому?

Я все життя живу для церкви і для людей: постійно перебував у роз'їздах, у роботі із людьми: пояснював, переконував, а часом довелося бути суворим, бо тільки так можна було вирішити справу. Мені свого часу фінансово помагали німці і швейцарці. Свого часу я завіз їх до Полян, показав, яку нам відібрали святиню, і вони побачили, яку кривду ми тут переживаємо... Швейцарці нам організували допопомогу, і то велику: за ці кошти я побудував у Горлицях і церкву, і Центр православної культури. Завдяки цій допомозі нам вдалося побудувати і відремонтувати інші храми і плебанії.

Яка мрія Вашого життя?

Молюся, щоб Господь мені допоміг ще прожити трохи, аби я бачив і освятив церкву у Ряшеві. Багато зусить поклав, аби зареєструвати громаду, почати будівництво і оформлення храму, то і є моя, така чисто приватна сьогоднішня мрія. Але найважніша мрія, а, вірніше, — то молитва і просьба до Всевишнього — це дальший розвиток Святого Православія на Підкарпатті. Моє покоління відбудувало церкви, привернуло духове життя, а на долю молодого покоління позістало утримати те все. Але не тільки утримати, але і далі розвивати все те, що було дороге нашим предкам.

Що б Ви побажали православним в Україні?

Бажаю Божого благословення, єдності, злагоди, братерської любові, щоби вдалося створити одну Церкву єдиного Православного Патріархату в Україні — тоді буде сильна нація і сильна Україна.



Олег КОШОВИЙ

ГЛИНА, ДИМ І ВОГОНЬ

Мотиль Романа. Українська димлена кераміка XIX — початку XXI століть / Романа Мотиль. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2011. — 208 с.

До числа одних з найбільш затребуваних книжок, які були представлені вітчизняним та зарубіжним відвідувачам нещодавнього Форуму видавців у Львові, належить наукова монографічна праця художниці й мистецтвознавця Романи Мотиль «Українська димлена кераміка XIX — початку XXI століть». Ця книга, що вийшла друком у Львові наприкінці 2011 р. під грифом Інституту народознавства НАН України, заслуговує на велику увагу. До неї шанобливо поставилися як мистецька та наукова громадськість, так і широка читацька аудиторія. У суспільній свідомості наших сучасників поняття української народної кераміки — посуду, іграшок, скульптури малих форм — пов'язується здебільшого з яскравістю кольорів, вибагливістю орнаментів, різноманіттям вишуканих форм. Менш відомим є той факт, що впродовж усього часу розвитку вітчизняного гончарства — від його виникнення аж мало не до теперішнього часу — значна частина продукції народного керамічного ремесла, в повному асортименті останньої, виготовлялася у вигляді «димлених» — чорних або сірих виробів. «Димленим» цей вид кераміки називається через свій колір, з гамою відтінків від сріблясто-сірого до насиченого чорного, і залежить як від сировини, так і від умов спеціального випалу без доступу кисню; при такому способі випалювання вогонь у горнах підтримується завдяки вигорянню залишків кисню і вивільненню вуглецю, що осідає на стінках посудин.

Впродовж XX ст. внаслідок голодоморів, війн та переселень, відпливу маси сільського населення у міста, а також під тиском конкурентних впливів індустріального виробництва посуду, виготовлення димленої кераміки невпинно і швидко скорочувалося. Ще у 1960-х рр. осередки димленої кераміки функціонували у Косові та Кутах на Івано-Франківщині, Шпиколосах та Гавареччині на Львівщині, Коболчині на Чернівеччині, Рокиті на Волині, Плахтянці на Київщині, Пастирському на Черкащині, Царівці на Житомирщині. Натомість у 1980-х рр. по всій Україні в поодиноких виробничих осередках працювало лише декілька майстрів димленої кераміки.

Чи не найбільшої прихильності долі за цих обставин занепаду традиційної народної культури зазнало виробництво димленої кераміки в гончарському осередку с. Гавареччина на Львівщині. Подружжя львівських митців — Ярослав та Ярослава Мотики, які ще у 1970-х рр. зацікавилися працями майстрів цього осередку, як ніхто інший причи-

нилося до вивчення й популяризації чорної кераміки та привернення громадськості до справи порятунку цього виду творчості.

Вихід друком наукової праці Р. Мотиль знаменує новий, вищий рівень відкриття й засвоєння нашими сучасниками скарбів народної культури. Одним з головних завдань мистецтвознавства є пошук відповіді на запитання: чому той чи інший твір мистецтва або виріб художнього ремесла є саме таким, яким він є; які чинники зумовили його вигляд, форму й оздоблення; які особливості мистецького рішення є проявами індивідуальної особистості виконавця, а які є втіленням регіональних або й загальноетнічних традицій та уподобань; яким є найімовірніший подальший шлях розвитку мистецьких характеристик такого роду артефактів. Майже на всі ці запитання Р. Мотиль пропонує чіткі, аргументовані і переконливі відповіді.

Підзаголовок праці — «Історія. Типологія. Художні особливості» — визначає напрямки дослідницьких зусиль авторки й у своїй послідовності вказує на зміст розділів тексту. У вступі поданий стислий огляд дотеперішніх публікацій про димлену кераміку, в якому коротко оцінюється аналітичний доробок мистецтвознавців та етнологів минулого стосовно зазначеної проблематики. У першому розділі описується історія розвитку димленої кераміки на українських землях від часів пізньої трипільської культури — у скіфо-сарматській добі, ранній Слов'янщині, києво-руському періоді, козацькій державі, Новому часі — аж до першої декади XXI ст. У другому розділі детально викладені виявлені і систематизовані дослідницею дані про технологічні особливості виготовлення димленої кераміки.

У монографії Р. Мотиль відтворений увесь виробничий цикл димленого гончарства — добування й транспортування сировини, підготовча переробка останньої, формування та декорування виробів, способи укладання підсушеної продукції у горнах, випалювання із задимленням, розвантаження горнів і відбраковування готового асортименту.

У третьому розділі авторка наводить і обґрунтовує розроблену нею функціональну й формотворчу класифікацію усього, здавалося б, нескінченного різноманіття художніх та ужиткових димлених виробів, виокремлюючи шість функціонально-родових відмін останніх — посуд, предмети облаштування житла, обрядові речі, іграшки, предмети особистого користування, будівельна кераміка; в межах кожної сукупності дослідниця налічує близько 20 типологічних груп і понад 50 типів, коротко і водночас змістовно характеризуючи кожний, вказуючи найсуттєвіші, визначальні ознаки і риси.

Логічним продовженням і подальшим розвитком матеріалів попередніх розділів — і, на наш погляд, найвагомішим у монографії Р. Мотиль, є поданий у четвертому розділі виклад про особливості декору димленої кераміки. Дослідниця окреслює загальні принципи оздоблення димлених виробів і дохідливо пояснює доречність використання таких прийомів як лощення, ритування, штампування, наліплювання.

Останній з розділів монографії присвячений регіональним відмінностям димленої кераміки України.

Книга вичерпно ілюстрована фотографіями, малюнками, кресленнями та схемами.



О. ШЕРЕМЕТА

НАЙВИЗНАЧНІШИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ДОСЛІДНИК НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ

Мушинка М. Володимир Гнатюк. Життя та його діяльність в галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства / М. Мушинка ; вид. 2-ге, доп. та переробл. — Тернопіль : Богдан, 2012. — 384 с.

Монографічне дослідження Миколи Мушинки «Володимир Гнатюк. Життя та його діяльність в галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства» — фундаментальна науково-аналітична праця, присвячена вивченню життя та наукової діяльності визначного українського фольклориста та етнографа В. Гнатюка.

Відомо, що про визначного українського народознавця В. Гнатюка вже на сьогодні написано чимало, все ж не можна сказати, що його багатогранна творча спадщина, незвичайна особистість вченого висвітлені достатньо. Є, без сумніву, потреба продовжити і поглибити дослідження його наукового доробку і значення для розвитку української культури. Це дослідження не тільки з історіографічного погляду, але й практичного осмислення й використання фактологічного й теоретико-методологічного багатства його напрацювань для сучасного процесу наукового розвитку. Це стосується, зокрема, і фольклористичної, літературознавчої та мовознавчої діяльності В. Гнатюка. Як справедливо зауважує М. Мушинка, «В. Гнатюка в кінці XIX і першій чверті XX ст. був найвизначнішим українським дослідником народної культури, а в цілому ряді питань він є неперевершеним авторитетом і тепер» (с. 235). Тому виокремлення цієї теми для спеціального монографічного дослідження заслуговує схвалення і підтримки. Таке дослідження потрібне і актуальне.

Тим більше, що автор монографії поставив перед собою завдання звернути увагу на мало вивчені аспекти життя та діяльності В. Гнатюка у сфері фольклору та етнографії, на залучення до свого дослідження невідомих і маловідомих відповідних фактів, недрукованих праць вченого, на докладніше, ніж досі, аналітичне осмислення методики і методології його досліджень та важливої ролі й заслуги у справі організації науково-дослідного процесу й наукових видань.

Цілком слушно такий можливий резерв для розширення фактологічної бази свого дослідження Микола Мушинка побачив у невикористаних матеріалах архівних джерел, особливо багатого листування вченого з українськими та зарубіжними науковцями.

Багатий фактологічний і науково-інтерпретаційний зміст досліджень В. Гнатюка автор намагається розкрити, залучаючи також матеріали про діяльність В. Гнатюка в галузі літературознавства та мовознав-

ства. Цей аспект до цього часу висвітлювався лише фрагментарно, апелюючи до численних рецензій вченого на літературні твори українських та чужоземних авторів, до порівнянь з розробками аналогічної тематики інших дослідників.

В цілому ж монографія М. Мушинки представляє дослідження важливої для української етнографічної науки теми. Воно, це дослідження, оперте на обширній базі друкованих та архівних джерел. Варто заакцентувати увагу, що рецензована праця М. Мушинки багата на додатки, особливо позитивним є подання розробленої М. Мушинкою бібліографії основних праць В. Гнатюка, а також рідкісних фотодокументацій і фотоілюстративного матеріалу, який надзвичайно збагачує видання. Деякі частини додатків, як, наприклад, «Стежками життя з Володимиром Гнатюком» (с. 323—354), можуть бути видані окремим виданням. Автор висвітлив чимало невідомих і маловідомих фактів стосовно досліджуваної теми, а це має важливе значення для розвитку етнологічних студій і поширення народознавчих знань.



Людмила ІВАННІКОВА

МОНОГРАФІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ РОДИЛЬНО-ОБРЯДОВОГО ФОЛЬКЛОРУ

Пісні з родин і хрестин (збірник-реконструкція із теоретичною розвідкою, коментарями, моделями ритмоструктури, покажчиками) / упоряд. А.І. Іваницький ; відп. ред. Г.А. Скрипник. — Вінниця : Нова книга, 2013. — 454 с. : ноти.

З великим зацікавленням зустріла наукова громадськість новий фундаментальний збірник в упорядкуванні члена-кореспондента НАН України, доктора мистецтвознавства, професора Анатолія Іваницького «Пісні з родин і хрестин». Я тим більше зацікавлена, адже у свій час вже рецензувала подібне видання — «Хрестинні пісні» (Львів, 2007) в упорядкуванні Ганни Сокіл. Відразу зауважу, що поява збірника А. Іваницького зовсім не знецінює працю Г. Сокіл, — це абсолютно різні видання, хоча й присвячені одному жанру, вони не виключають, а доповнюють одне óдне, допомагають побачити це унікальне явище з різних сторін: до систематизації та вивчення пісень упорядники застосовують різні методологічні підходи. Якщо в основі збірника Г. Сокіл лежить традиційний філологічний погляд на матеріал, то праця А. Іваницького музикознавча, вона вносить новий струмінь у вивчення цього рідкісного жанру. Кажу «рідкісного» — бо, як відомо, родильні або хрестинні пісні записував ще Зоріан Доленга-Ходаковський, але із семисот опублікованих пісень з його запису хрестинних налічується аж… чотири. У підсумковому чотиритомному виданні «Руської трійці» (Народные песни Галицкой и Угорской Руси») на кілька тисяч пісень їх аж 21, у збірнику П. Чубинського цілих 12 і т. д. В етнографічній літературі маємо десятки описів родин та хрестин, але вказівка на виконання пісень, тим паче розміщення їх в контексті обряду — велика рідкість. Навіть у такій неперевершеній за змістом монографії Марка Грушевського «Дитина в звичаях та обрядах українського народу» немає й згадки про пісні. Отже, навіть по тому, що в збірнику А. Іваницького подано 360 пісень (з них 260 з мелодіями), вже видно, що це — безпрецедентний факт в історії української фольклористики. А якщо врахувати і всю наукову частину — передмову, коментарі і додатки, рівень опрацювання матеріалу, то без докорів сумління можна назвати працю А. Іваницького першим комплексним монографічним дослідженням родильно-обрядового фольклору.

Збірник розпочинається статтею «Від упорядника», далі йде передмова «Пісні з родин і хрестин: джерела та проблематика» (с. 9—68). Добірку матеріалів розпочинають три етнографічні нариси — Опанаса Марковича «Родини, хрестини і похрестини», Олександра Малинки «Родини і хрестини» та Ярослава Бодака «Лемківські хрестини на Ґорличчині (с. 69—135). Це єдині в українській етногра-

фії описи обрядовості, проілюстровані пісенними зразками (а запис Ярослава Бодака включає й мелодії пісень). Решта пісень, що охоплює всю фольклористичну спадщину XIX—XX ст. (записи Івана Біреցького, Ф. Колесси, К. Квітки, Оскара Кольберґа, П. Медведика, Г. Похилевич, О. Роздольського, Г. Танцюри, Г. Сокіл, І. Хланти та ін.) розміщені в п'яти розділах: «Родини (співи про бабцю й породіллю)», «Хрестини (співи до немовляти й рідні)», «Бесідні пісні (на хрестинах і похрестинах)», «Пісні з пританцівками (на хрестинах і похрестинах)», «Пісні при колисці (на похрестинах)». Вперше опубліковано близько 30 пісень з рукописних фондів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України (записи М. Гайдая, Г. Танцюри, М. Корзонюка та ін.). А також (у додатку) опис родин і хрестин з Поділля, зроблений 1915 р. Іваном Драбанюком. Знаходимо також близько 20 пісень із власних записів упорядника, які друкувались раніше в збірнику «Історична Хотинщина» (2007). Значну частину видання займають додатки (с. 386—452): крім нарису І. Драбанюка, це «Словник діалектизмів», поданий Ярославом Бодаком, «Регіональний покажчик» записів пісень, «Покажчик складочислових структур» (який включає: 1. Ізометричні сегменти і вірші; 2. Гетерометричні сегменти й вірші»; 3. Нерегулярна будова віршів і строф. Строфоїди; 4. Строфічна форма); «Покажчик музично-ритмічних форм (композиційні типи за ритмічними моделями)», що має таку ж структуру, таблицю «Ладо-звукоряди», покажчик «Збирачі (або публікатори) пісень», «Звід тематики пісенних текстів», «Алфавітний покажчик» пісень, «Бібліографічний покажчик», розширені анотації українською, російською та англійською мовами. Ці додатки засвідчують велику узагальнюючу теоретичну працю упорядника як етномузиколога, яка частково висвітлена і в передмові, і в коментарях та преамбулах до кожного розділу збірника.

У передмові, крім усього іншого, автор здійснює глибокий екскурс в історію збирання, публікації та дослідження родильно-обрядового фольклору, зокрема, детально аналізує збірник «Радзінная паэзія» (Мінск, 1971) в упорядкуванні М.Я. Гринблата. Саме теза М. Гринблата про те, що родильно-хрестинні пісні — здобуток лише білорусів, спонукала А. Іваницького до розшуків українського матеріалу, які й завершилися рецензованим нині виданням. Збірник «Пісні з родин і хрестин», однак, мав на меті не стільки спростувати тезу білоруського вченого, скільки з'ясувати ареал поширення цих пісень, їх регіональні та музичні особливості і ґенезу й динаміку розвитку та функціонування саме в Україні та на українських етнічних землях. За географічним покажчиком видно, що все ж таки територія їх побутування — це Правобережна Україна, і особливо пограничні зони: Лемківщина, Галичина, Західне та Східне Поділля, Полісся, меншою мірою Волинь, Закарпаття, Підляшшя та Бесарабія. Але трапляються вони на Київщині, Полтавщині, Холмщині, Покутті, і лише поодинокі зразки зафіксовані на Бойківщина, Гуцульщині, Буковині. Важко в цьому вловити якусь закономірність, проте очевидно, що українці, особливо на давніх автохтонних територіях, безперечно були творцями родильно-обрядових пісень.

Збірник А. Іваницького, як зазначає сам упорядник, — це гіпотетичне відтворення жанрового складу, тематики й мелодики цього виду фольклору, він є своєрідною реконструкцією музично-пісенних складників обряду, спробою показати цей обряд як музично-етнографічний комплекс. Реконструкцією тому́, що, на відміну від інших обрядових пісень ці мелодії не мають своєї типології, яскравих музично-жанрових ознак. Тому, вдаючись до методу реконструкції, А. Іваницький пропонує включити до обрядового комплексу ті пісні, які в давнину безсумнівно були його складовою частиною, але з часом відокремилися і стали існувати поза обрядом як самостійне фольклорне явище. Проте так і не утворили якогось окремого жанру, а мандрують по маргінесах різних жанрів — соціально-побутових, жартівливих, застільних, танцювальних та ін. (залежно від потреб виконавців). Та найчастіше вони все ж функціонують в межах родин і хрестин (кумівські, бесідні, танцювальні). Отже, вони й тепер ще значною мірою тяжіють до того обрядового комплексу, якому завдячують своїм виникненням.

Гіпотетичне відтворення складу збірника полягає в тому, що до нього включені ті пісні, які, на думку Анатолія Івановича, *могли в давнину бути пов'язані з родильним обрядом*, хоч тепер уже цей зв'язок встановити важко, — це пісні колискові.

Отже, виходячи з цих міркувань, автор не міг інакше впорядкувати свій збірник, як за функціональним принципом (це при всьому тому, що він і так вважає систематизацію за жанрами давно застарілою!). Тому збірник і має назву «Пісні з родин і хрестин», що об'єднує твори, які виконуються (або виконувались) під час застілля та здійснення певних магічних ритуалів і які самими виконавцями усвідомлюються і подаються як такі, що пов'язані з цими ритуалами, тобто не лише сакральні, а й тематично споріднені з ними. Отже, мають функцію озвучити родильне свято, пошанувати учасників обряду — породіллю, бабу-повитуху, кумів. А. Іваницький поділив їх за музичними ознаками, тому, наприклад, з'явився розділ «З пританцівками». Але якщо уважно розглянути тексти цих та бесідних пісень, то побачимо, що вони чітко розмежовуються на дві групи: пісні, які мали в минулому обрядове, магічне значення, та звичайні побутові пісні, в яких лише згадується кумівство як невід'ємне явище народного життя й побуту (взаємини багатих і бідних, кумів-сусідок і т. п.). Певно, що ці пісні стали виконуватись пізніше у зв'язку з дефіцитом обрядових та з розважальною метою. Між іншим, така практика не нова: О. Малинка, який, до речі, перший в українській фольклористиці подав родильно-обрядовий фольклор за функціональним принципом, зафіксував виконання на хрестинах балад (зокрема, про дітозгубницю), побутових і жартівливих пісень. І справді — в народі не розрізняють пісні за жанрами, а співають їх у певних обставинах, однак чітко знають, коли й чого не можна співати, а що — доречно.

Ще хочеться зауважити стосовно назви родильно-обрядового фольклору. Як правило, виділяють родильні та хрестинні пісні. Як на мене, достатньо терміна «родильні пісні», адже всі вони оспівують родини як акт народження та ритуали, з цим пов'язані. А чин церковного хрещення не має жодного стосунку до цих ритуалів (хрестять і дорослу людину, але *хрестини* їй навряд чи хто справляє!). Очевидно, що спільну трапезу, яка мала сакральний характер і пов'язана була виключно з пологами, замінили застіллям, яке, власне, й називають хрестинами, хрещення дитини ніяк не вплинуло на протікання обряду, він набув певних трансформацій, але по-суті залишився цілісним: хрестини — один з етапів родин, отже й всі ці пісні — родильні. Це, до речі, зауважує й сам А. Іваницький у коментарі до пісні № 73 (с. 40).

Сам пісенний матеріал мене як філолога дещо розчарував. Адже я сподівалася знайти тут якісь особливо архаїчні зразки, мало не археологічні експонати. Але таких пісень (на відміну від календарних чи весільних) дуже мало. Для словесника основною ознакою архаїчності тексту, його традиційності є поетичні засоби, насамперед символіка образів. Якщо розглянути підібраний матеріал з цієї точки зору, то побачимо, що такі архаїчні зразки знаходяться не лише серед власне родильних (або хрестинних пісень), а й серед бесідних, кумівських, танцювальних, які займають більшу частину видання.

До найархаїчніших, які справді мають (або колись мали) обрядове значення, належать пісні, наповнені образами-символами, з еротичним змістом. Це, насамперед, аграрні символи (орати, сіяти, волочити, брати, терти, тіпати коноплі (№ 267—270, 310—313, 328, 333), косити луг, сіножать (101—104, 154 тощо), символи, пов'язані з мисливством (рвати боброву або кунію шубочку — 2—3), відображення етіологічних міфів (коваль, бовдур, він же комин — творець дитини (158, 272—276); фалічний символ птаха (журавель, що прилітає до породіллі або випиває коноплі (262—271)). Еротичний зміст у піснях має спільне пиття меду-вина (82, 89, 147, 326—327), спільна трапеза кума з кумою (280—281, 289—290, 295, 305), особливо приготування риби або юшки з риби, в чому засвідчена її подальша готовність відтворення (6, 77—79, 83, 249, 294, 296—299), акт пригощання куми ягідками (301—302, 304, 306, 323), принесення їй подарунків (281, 285, 286, 307, 309, 322), колисання куми (257), втрата чіпця кумою (58, 244), шлюб діда з бабою, а можливо й (віддалено) блуд кума з кумою. Недоодягненість баби-повитухи (4—5, 7, 71, 73, 76—77), а пізніше — куми (282—283) вказує на їх зв'язок із потойбічним світом. Всі ці пісні в давнину мали безпосередній зв'язок з обрядом, а їх еротика — репродуктивний магічний вплив. Подібні образи характерні й для календарно-обрядових, і для весільних пісень (особливо тих, які співають під час перебування молодих у коморі). Так, наприклад, танець «Журавель», зафіксований мною в с. Гнідин Бориспільського р-ну в контексті весіл-

ля, — його виконували коровайниці, граючи на затулі після того, як посадили коровай. «Дід» і «баба» характерні персонажі різдвяної драми «Маланка» (можливо, пісні про бабу стали виконувати тут тому, що в них йдеться про *бабу загалом*). Отже, всі ці пісні, незалежно від зафіксованої нині жанрової приналежності, тісно пов'язані з обрядом саме своїм еротичним змістом, спрямовані на відновлення репродуктивної сили породіллі. Саме вони найдавніші.

Інший пласт обрядового фольклору — це ті пісні, що ілюструють обряд. В них співається про те, як чоловік запрошує бабу-повитуху і як вона поспішає до породіллі, зображується факт народження і хрещення дитини, обдаровування кумів квіточками, а також породіллі й дитини, обрядове застілля тощо. Оце власне і є обрядові пісні, незалежно від їх музичного вирішення.

Решта пісень, що мають побутовий або жартівливий характер, значно пізніші за походженням, споріднені лише тематично, їхня прив'язка до обряду має оказіональний характер, а сфера функціонування досить широка. Чи доцільно було їх включати до збірника? Чи мають вони генетичну спорідненість з родильною обрядовістю? Дуже опосередковану, оскільки в них зображається кумівство лише як побутове явище, про що йшлося вище. Як філолог, я чітко розрізняю пісні, які поза обрядом не можуть побутувати (а це, до речі, одна з причин їх зникнення), які втратили обрядове значення, стали виключно розважальними, і які його ніколи не мали. Наприклад, дуже опосередковане відношення до обряду мають балади про блуд кума з кумою, внаслідок якого вони зацвіли відповідно терном і рожею чи калиною. Це пристосований до християнського світобачення етіологічний міф про інцест, де брат і сестра лише замінені кумом і кумою (як і споріднені з ними легенди про виникнення річок і долин на місці блуду). Такі пісні фіксувались раніше то як купальські, то як русальні, мотив цей має відгомін і в колядках (дівчина рве рожу, траву, терен, бажаючи мати таке личко, волосся, очі).

В останньому розділі книжки вміщено 25 колискових пісень (а всього в збірнику їх 49, якщо врахувати записи О. Малинки та Я. Бодака). Цей розділ, як і коментарі та преамбула до нього (а також і частина передмови), мають гіпотетичний характер і, очевидно, викличуть найбільш суперечливі думки як у словесників, так і в музикознавців. А оскільки це — головна родзинка праці А. Іваницького, то вважаю за необхідне зупинитись на ній докладніше.

Підставою для включення у цей збірник колискових пісень стало те, що Олександр Малинка, описуючи родини і хрестини в містечку Мрин на Чернігівщині, зауважив таке: «Перш ніж покласти в колиску дитину, баба кладе в неї кота, <щоб диті спало як кут>, <на кота гуркота, а на дитину дремота>; покачавши кота, вона викидає, хрестить колиску, кладе в неї дитину і заколисує її, наспівуючи «кота» [...]. Затим бабку замінює мати» (с. 106). Далі О. Малинка подає 15 колискових, які співались на похрестинах. У преамбулі до запису хрестин з Лемківщині Я. Бодак також вказує, що колискові виконуються «на хрестинах та родовинах» і подає 10 цих пісень (с. 116). У зв'язку з цими двома фактами А. Іваницький вважає, що «є підстави ставити питання як про ґенезу колискових, так і особливо про жанровопісенний склад похрестин», — адже, на його думку, колискові «довершують цілісну картину родин-хрестин» (с. 5). Цю думку автор неодноразово повторює в передмові й у коментарях, намагаючись підкріпити її польовими матеріалами. Так, він стверджує, що не лише праця Малинки дає підстави вважати, що родильно-обрядовий комплекс обіймає також і колискові пісні (с. 12), а й що це підтвердив згодом і Філарет Колесса, і Василь Кравченко, і деякі інші вчені. Так, Ф. Колесса зауважив, що з хрестинними піснями приколискові тісно зв'язуються музичною формою, формою вірша, характером мелодії. Саме тому в збірнику «Народні пісні в Підкарпатської Руси» (1938) він вмістив їх під спільною рубрикою «Хрестинні й приколискові пісні». Так само вчинив з ними і Яків Головацький у збірнику «Галицько-руські народні пісні» (1878). А. Іваницький упевнений, що така спорідненість двох жанрів не випадкова, а засвідчує спів колискових на похрестинах (с. 384). Це ж саме, на його думку, стверджують і згадки про спів немовляті в самих хрестинних піснях (с. 180, 183, 220, 229). Інтонаційне зближення з мелодією колискових пісень А. Іваницький помітив і в сучасних записах хрестинних пісень і навіть музичних п'єс (с. 220, 228—229). Всі ці факти, на його думку, невипадкові, підкреслюють зв'язок колискових з родильною обрядовістю, засвідчують початок їх виконання ще на хрестинах

(с. 220), а, отже, колискові пісні не слід відносити до дитячого фольклору, а вони є частиною етнографічного комплексу родин. Таким чином, добірка колискових у збірнику «Пісні з родин і хрестин» є спробою реставрації похрестин (с. 363).

Спочатку я поставилась до цієї гіпотези дуже упереджено, вона здалась мені необґрунтованою, висновки поспішними і занадто категоричними. Хіба можна робити узагальнення на основі поодиноких фактів? Якщо брати до уваги мелодику, то для мене це непереконливо. Я, наприклад, зафіксувала веснянку «Зайчик» та колискову «Не йди, кицю, по водицю» на досить віддалених територіях (у межах Хмельницької області), — вони співаються практично на одну мелодію, лише «Зайчик» більш динамічний, грайливий. Та годі говорити про їх ґенетичну спорідненість. Та й сам А. Іваницький стверджує, що родильні наспіви не мають своєї типології, це симбіоз різних мелодій пізнішого походження. Я ж помітила ще більш парадоксальне явище: на відміну від інших обрядових пісень, де переважно мелодія зберігає архаїчні риси, навіть з новим, побутового змісту текстом, — тут навпаки, текст зберігає свою архаїку, а мелодія, втративши її, переводить саму пісню із сакральної сфери в розважальну — на периферію обряду. Отже, для мене, як для філолога, музична складова пісні не настільки вирішальна, як складова словесна.

Здається мені, що для вирішення цієї суперечності слід звернутись швидше до поетики тексту й до даних етнографії, причому не лише української.

Я вже говорила про те, що в родильно-обрядовій поезії, як ніде більше, мав би бути сильний еротичний елемент. Чому б не розглянути символіку колисання як відповідного акту, та значення колиски в традиційному народному світобаченні — чи мають вони стосунок до родильної обрядовості? І перше, що спало на думку, — це той факт, що у фольклорі «колисання» має здебільшого еротичне значення (кум куму колише в кумівських піснях; дівчина (парубок), гойдаючись у колисці на дереві, видивляється нареченого (наречену); дівчину (молодицю) колишуть парубки:

Як була я мала, мала.
Колихала мене мама,
А як стала підростати,
Стали хлопці колихати
Колихали мене хлопці
І в колисці, і в коробці,
І в рядюжці, і в рядні,
Хлопці зверху, я на дні /…/
Я не ляжу сама спати,
Треба мене колихати.

Еротичний зміст цього акту знаходимо і в колискових піснях:

Колихала баба діда
Із вечора до обіда:
«Ой спи, діду, до вечура,
Зварю качку ще й качура».

Цікаво, що дитяча колиска якраз має ґенетичну спорідненість із гойдалками (в піснях — колисками), які вішали в дні календарних свят — на Великдень, Зелену Неділю, на Купала, на Петра. Гойдання на них мало урожайну (щоб вище росли коноплі, жито, пшениця — тому гойдались і діти, і старі баби) та шлюбну магію. Парубки гойдали дівчат, і кожен намагався погойдати свою, щоб одержати від неї подарунок — крашанку, хусточку — в знак прихильності. У купальських піснях вставлялися імена тих парубків і дівчат, які спали разом на досвітках:

Молоденький Іваньо гойдався…
Там десь моя Маруся походжає…

Є свідчення, що в Росії (а також у Болгарії) парубки, розгойдавши колиску, вимагали від переляканої дівчини назвати ім'я жениха або того, кого любить, в разі відмови погрожуючи перекинути дошку, на якій вона стояла. Тетяна Агапкіна у монографії «Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл» (М., 2002) стверджує, що колиска (гойдалка) мала й ініціальне значення, гойдатись могла лише молодь, яка досягла шлюбного віку, але ще неодружена, а також молоді подружжя — тобто, молодь у репродуктивному віці. «Цель качания, — пише Т. Агапкіна, — по мысли ван Геннепа, показать, что в этот момент человек не принадлежит ни к сакральному, ни к светскому миру… Человека изолируют, удерживают между небом и землей» (с. 508). Отже, саме гойдалка допомагала молоді здійснити обряд переходу з одного соціального стану (неодруженого) в інший (одружений).

На мою думку, такий самий статус у народному світогляді мало й немовля: воно вже не належить до небесного, сакрального світу, з якого прийшло (*ле-*

лека приніс), — але й ще не належить до земного, людського. Тому й колиску підвішували до сволока і, очевидно, гойдання, крім прагматичних цілей, мало забезпечити перехід дитини з одного стану в інший. Це — один з видів обрядів переходу. Не випадково в колиску припиняли класти, коли вже почне ходити і говорити (або коли з'явиться інше немовля). Невипадковий і комплекс вірувань про нечистість, шкідливість для оточуючих нехрещеної дитини і породіллі (хрещення сприймалося як знешкодження цієї істоти, прилучення її до стану живих, але якщо відкинути хрещення як акт пізніший за походженням, то зрозуміло, що зміна статусу дитини пов'язана виключно з перебуванням її в колисці). До речі, попередньо вже йшлося про напіводягненість бабусі та кумів, що також засвідчує їх особливий статус у обряді.

Таким чином, саме світоглядні уявлення аргументовано підтверджують думку А. Іваницького про належність колискових пісень (а в тому, що це вид магічного фольклору, ніхто ніколи не сумнівався!) до обрядового комплексу родин і хрестин, їх прямий і тісний зв'язок із ним. Очевидно, що вони мали довершити обряд переходу малюка від одного стану до іншого, забезпечити його соціалізацію, в чому також ніхто не сумнівається.

Сумнівним здавався мені і факт колихання кота на похрестинах зі співом колискових пісень, зафіксований О. Малинкою і не відомий іншим етнографам. Можливо, Малинка якийсь неординарний випадок прийняв за типовий факт (подібно до Боплана, після якого звичай сватання дівчини більше ніхто не зафіксував), або цей звичай мав вузьколокальне значення. А. Іваницький наводить ще одне свідчення — етнографа Василя Кравченка, що збирав матеріали в селі Бехи Коростенської округи. Тут побутував звичай, за яким, перш ніж класти в колиску дитину, слід було поколисати в ній кота, щоб дитя мовчки спало (с. 360). Згодом виявилось, що сучасні вчені-фольклористи ставляться до цього цілком серйозно. Відомий російський фольклорист А.В. Гура в енциклопедії «Славянская мифология» (М., 2011) в статті «Кошка» пише: «По народным представлениям кот способен благотворно влиять на сон. Поэтому образ кота, как и зайца, часто встречается в колыбельных песнях. Перед тем, как впервые положить ребенка в колыбель, туда кладут кота, чтобы ребенок крепко спал» (с. 256). На жаль, автор не дає посилань на джерела (а це могла бути й праця О. Малинки), не вказує ареал поширення звичаю.

Інша фольклористка, з Білорусі, Тетяна Валодзіна, в енциклопедичному словнику «Міфалогія беларусаў» (Мінск, 2011) ще більше уточнює цей факт, спираючись на місцевий матеріал: «У ряді випадків не дозволяли котові спати з дитям, бо від вуркотання в голові дитини могли завестися жаби (зв'язок кота з хтонічним світом. — *Л. І.*). З іншого боку, кіт міг подарувати дитині міцний і добрий сон (порівняй: співати ко́та = співать колиханку). Для цього найперше в колиску клали чорного кота і заколисували, поки він не «запяець курлы» і не «заплюсніць вочы». Але після цієї операції кота виганяли з хати» (с. 248). На жаль, тут не сказано, хто й коли це робив. У цій же статті наведено ще більш вражаючий факт: «У середині XX ст. на Пінщині та Вілейщині іще була обрядова гра під назвою «печи кота», яку можна вважати реліктом давнього жертвоприношення. Гра полягала в тому, що пекли з тіста крендель чи коровай у вигляді кота й підвішували його до стелі в хаті. «Кіт» розгойдувався під стелею, а учасники гри ловили його. Потім «кота» розрізали й ділили між собою, і кожен з'їдав свою частку» (с. 249). Так таємниця стає ще більшою таємницею…

Отже, все це ще раз підтверджує, що обрядовий фольклор не можна розглядати односторонньо, з точки зору якоїсь однієї галузі науки, тим паче висмикувати його з етнографічного, світоглядного комплексу, в якому він виник і функціонував не одну тисячу літ як синкретичне явище, — він потребує такого ж комплексного вивчення, і не лише в загальноукраїнському, а й загальнослов'янському контексті, і чим ширший ареал буття, тим давніше те чи інше явище.

Особливу наукову цінність (як і в попередньому рецензованому мною збірнику А. Іваницького «Обрядовий фольклор західних земель»), мають коментарі до пісень, зміст яких торкається переважно музичної та віршової будови пісень (слід зазначити, що до всіх наспівів над нотним станом подано в цифровому виразі моделі складочислової структури вірша та музично-ритмічної форми). Певне місце у них відведено оцінці хисту, пам'яті, знань співаків, методів

збирання, запису та нотації пісень, спробі реставрації первісних віршових форм. У коментарях (а також у передмові) Анатолій Іванович намагається з'ясувати причину того, що родильно-обрядовий фольклор не має чіткої музичної ідентифікації, т. зв. «канонічних» наспівів, втрачає (або й втратив) архаїчні риси. Можливо, припускає вчений, пам'ять родильного обряду стерта християнством. Однак ця думка не здається мені переконливою, бо якраз пам'ять обряду не стерта — нині по селах можна зафіксувати значний масив вірувань та обрядодійств, пов'язаних з народженням дитини, присутні вони навіть у середовищі інтелігенції. Не знищило християнство і типологію календарних та весільних пісень, а от що стосується Масниці чи Колодки — це поодинокі зразки, переважно новотвори... Слушною, на наш погляд, є думка, висловлена в коментарі до № 75 «Біжить, біжить та бабусенька», записаної від Явдохи Зуїхи: «Весілля, похорон, колядування мають вагомий громадський сенс. А хрестини й родини є святом вузького кола людей (насамперед родичів), не викликають всезагального громадського резонансу» (с. 144).

Етнограф Оксана Кісь у монографії «Жінка в традиційній українській культурі» (Львів, 2008) на основі польових матеріалів засвідчує, що наприкінці XIX — на початку XX ст., в умовах бідності та багатодітності, смерть дитини не вважалась трагедією для сім'ї, навпаки, їй іноді раділи: «Як умерла дитина, то щаслива година», — говорить народне прислів'я. Не годилось за нею дуже побиватися, плакати, правити парастас» (с. 175). Це наводить на думку, що й народження дитини в цих умовах не приносило особливої радості. І це може бути одна з причин того, що на кінець XIX ст. родильно-обрядовий фольклор був майже забутий.

У коментарях висловлені цікаві спостереження над психологією народного виконавства та зміною ритмоструктури пісень, що випливає з цього (с. 142, 166—167) — автор упевнює хистку грань між імпровізацією і пригадуванням забутого, що для мене, нефахівця з музики, здається «вищим пілотажем». За будовою структури А. Іваницький визначає походження навіть тих, які мають в народі численну кількість варіантів (с. 191), а також і архаїчні зразки (с. 203, 245), ареал походження того чи іншого мотиву (с. 265). Цікаві спостереження над зміною природи фольклору та особливостями виконавства в умовах сцени, гри на публіку (с. 279, 339): додавання новостворених приспівів, з плесканням у долоні та ефектних вигуків, помірних вільних пританцівок під час співу, що схвально оцінюється іншими присутніми. Все це, на думку Анатолія Івановича, засвідчує тенденцію до порушення чистоти фольклорної традиції на користь публічного фольклоризму. На жаль, вказана стилістика зберігається і під час співу в побутових умовах.

Живі коментарі, що ґрунтуються на власних спостереженнях вченого, мені найбільше імпонують, адже вони допомагають зрозуміти ті явища, які спостерігала і я в своїй фольклорній практиці, у повсякденному житті.

Отже, праця А. Іваницького має непересічне значення як для історії фольклористики, так і для теорії фольклору (що нерозривно пов'язані між собою). Сподіваюсь, вона знайде гідну оцінку сучасників, і як справжня наукова робота дасть поштовх до нових досліджень.